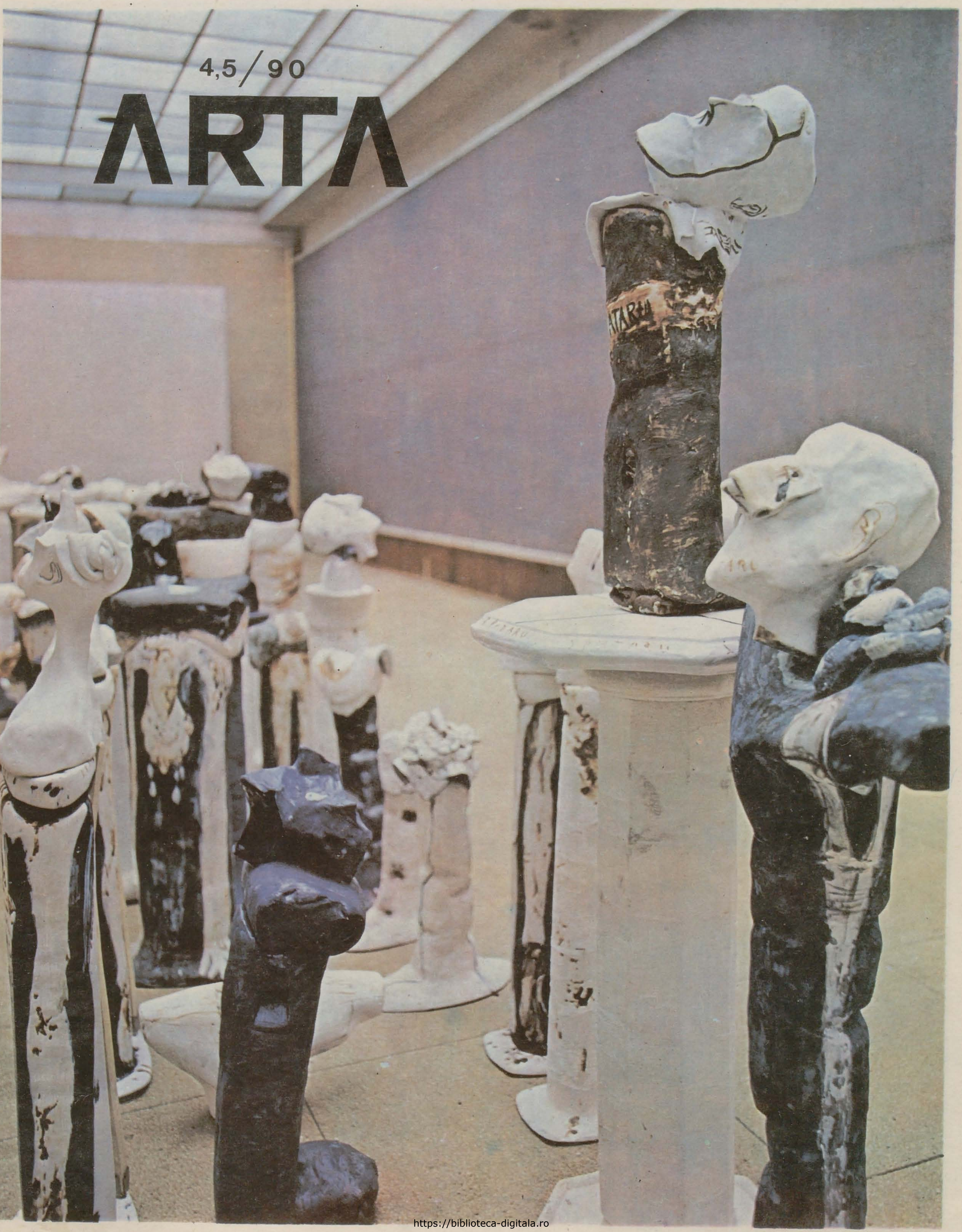
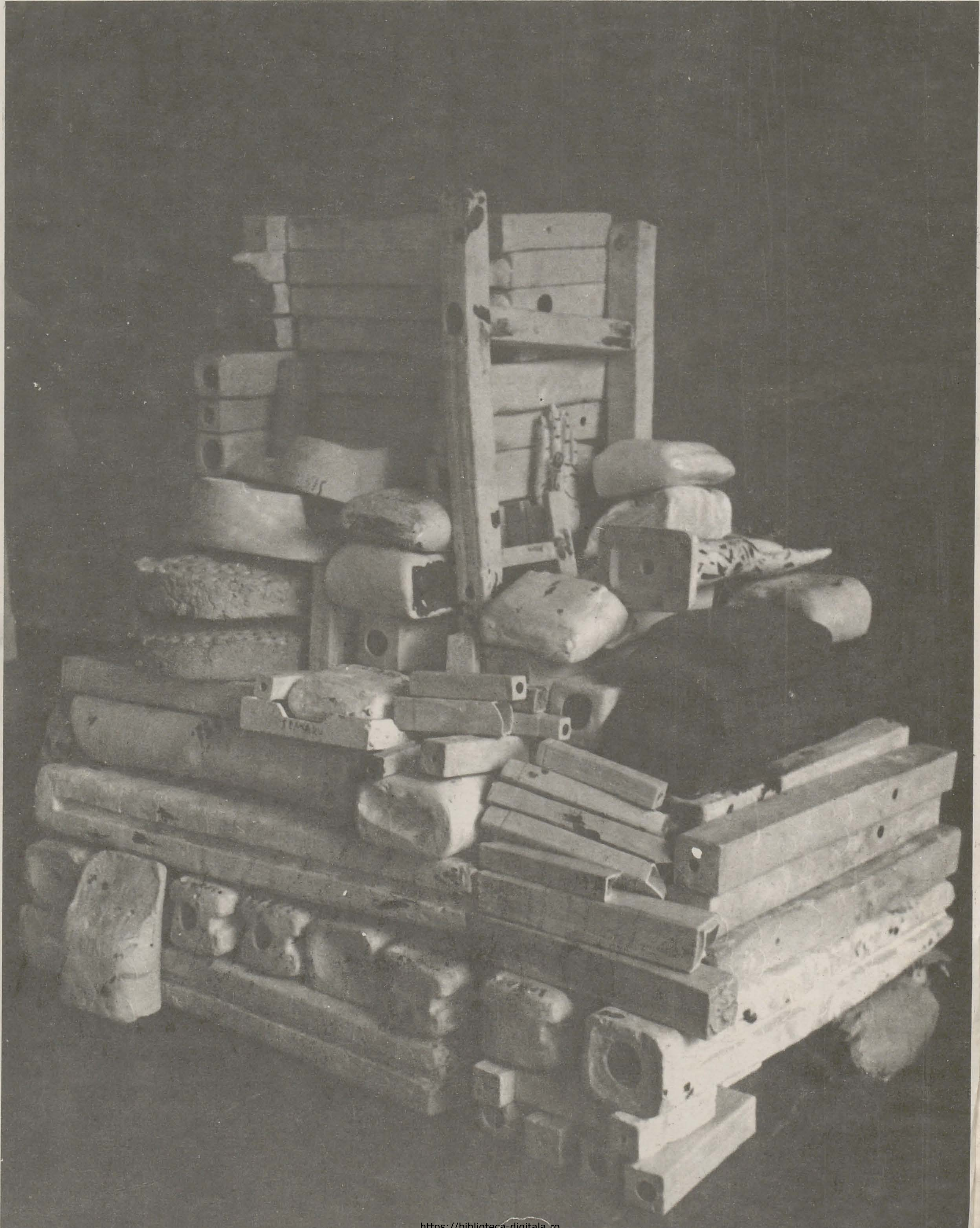
4,5/90

ARTA



https://biblioteca-digitala.ro



https://biblioteca-digitala.ro

NR. 4/5 1990
ANUL XXXVII

ARTA

REVISTĂ
A UNIUNII ARTIŞTILOR PLASTICI
DIN ROMÂNIA

Secţiune	Articol	Autor
EXPOZIŢII EXHIBITIONS EXPOSITIONS	7 Mircea Spătaru	Alexandra Titu
	4 Corpul uman, « défense et destruction » The Human Body: « défense et destruction » Le corps humain, « défense et destruction »	Cristian Velescu
	7 Mîna durerii The Hand of Grief La main de la douleur	Răzvan Theodorescu
	8 Spătaru	Adrian Guţă
ARTA ROMÂNEASCĂ ÎN DIASPORA ROMANIAN ART IN DIASPORA L'ART ROUMAIN EN DIASPORA	10 Hyphen	Paul Neagu
	17 Spaţiul răsucit The Writhing Space L'espace tordu	Deanna Petherbridge
	19 Paul Neagu şi opera sa într-o « lecţie de limbă moartă » Paul Neagu and His Work as a « dead language lesson » Paul Neagu et son œuvre comme une « leçon d'une langue morte »	Coriolan Babeţi
	23 A cincea scrisoare The Fifth Epistle Epitre V	Călin Dan
ICONOGRAFIE ICONOGRAPHY ICONOGRAPHIE	33 Mîna. Între putere şi rugă The Hand. Between Power and Prayer La main — entre le pouvoir et la prière	Silvia Chiţimia
	36 Gestul ca mesaj al întemeierii Gesture as a Foundation Message Le geste comme message de la fondation	Alexandru Chira
	37 Portret Portrait Portrait	Voichiţa Grămadă
	38 * * *	Ujvaroszy Laszlo
	39 Mîna. Cîteva repere bibliografice The Hand. Same bibliographical datas La Main. Quelques répères bibliographiques	Adrian Şuştea
COLOCVIU ASUPRA DECORATIVULUI A DISCUSSION ON THE DECORATIVE ENTRETIEN SUR LE DÉCORATIF	41 Salonul de arte decorative The Decorative Artshow Le Salon des arts décoratifs	Arta
	44 Decorativul The Decorative Le décoratif	Aurelia Mocanu
	44 Antologie de texte Anthology Anthologie	
	46 Început de anchetă asupra artelor decorative româneşti A First Enquiry on the Romanian Decorative Arts Début d'une enquête sur les arts décoratifs en Roumanie Costel Badea	Arta
	47 Simona Tănăsescu	
	47 Carmen Trifan Mavrea	
	48 Jakobovits Marta	
	49 Daniela Gruşevschi	
PROFILE PORTRAITS PROFILES	51 Graziella Stoichiţă, Ioana Şetran, Maria Lăzărescu	Horia Horşia
	55 Ion Sumedrea	Andrei Pintilie
EXPOZIŢII-COLECŢII EXHIBITIONS-COLLECTIONS EXPOSITIONS-COLLECTIONS	56 Faianţa, această artă italienească a focului Faïence — An Italian Fire-Made Art La faïence, un art italien du feu	Olga Horşia
	58 Creaţii ale artei decorative franceze, opalinele secolului al XIX-lea Creations of French Decorative Art. The 19th Century Opalines Créations de l'art décoratif français Les opalines du XIX-ème siècle	Elisabeta Drăgan
	60 Savu Moga. Artist iconar Savu Moga. An Icon-Artist Savu Moga. Artiste des icônes	Nic. San.-Ionescu
	62 Costumul istoric la balurile mascate ale secolului al XIX-lea (II) Historical Costume and the 19th Century Masked Balls (II) Le costume historique aux bals masqués du XIX-ème siècle	Adrian-Silvan Ionescu
COPERTA /COVER /COUVERTURE	I Mircea Spătaru II Mircea Spătaru III Paul Neagu IV Paul Neagu	

REDACŢIA:
Str. C. A. Rosetti 39, telefon 13.13.80
cod 70205 Bucureşti 2
ADMINISTRAŢIA:
Uniunea Artiştilor Plastici
str. Nicolae Iorga 21, telefon 50.73.15; 50.71.80, 71118
Bucureşti 1, ROMÂNIA
COLECTIVUL REDACŢIONAL:
Dan Grigorescu, redactor şef; Decebal Scriba, redactor şef adjunct; François Pamfil, secretar general de redacţie; Călin Dan, Theodor Redlow, Aurelia Mocanu, Adrian Guţă

RESPONSABIL DE NUMĂR:
Aurelia Mocanu
PREZENTAREA GRAFICĂ:
Rodica Rădulescu
PREZENTAREA TEHNICĂ:
Gheorghe Matei
CORECTURA:
Ileana Savu

N.R. Integralitatea predării textelor şi imaginilor pentru acest număr s-a realizat la 31 iulie 1990, din motive independente de voinţa redacţiei.

Redacţia mulţumeşte artiştilor şi colaboratorilor pentru materialele ilustrative puse la dispoziţie

ABONAMENTE
Abonamentele se primesc la toate oficiile poştale, factorii poştali şi la redacţia revistei ARTA din str. C. A. Rosetti nr. 39.
ABONNEMENTS/SUBSCRIPTIONS:
Redacţia revistei « ARTA », str. C. A. Rosetti nr. 39, 70205 Bucureşti, sector 2, România

Costul unui abonament: lei 360 anual.

Prix de l'abonnement: 38 US $ 12 numéros (compte 47.61.995.300.6 BRCE, mention spéciale pour la revue « Arta »)
One Year Subscription Rate: 38 US $ (banking account 47.61.995.300.6 BRCE, please specify « for ARTA » magazine)

40541

Lei 60

TIPARUL INTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ « ARTA GRAFICĂ », Calea Şerban Vodă nr. 133—135, Bucureşti, România

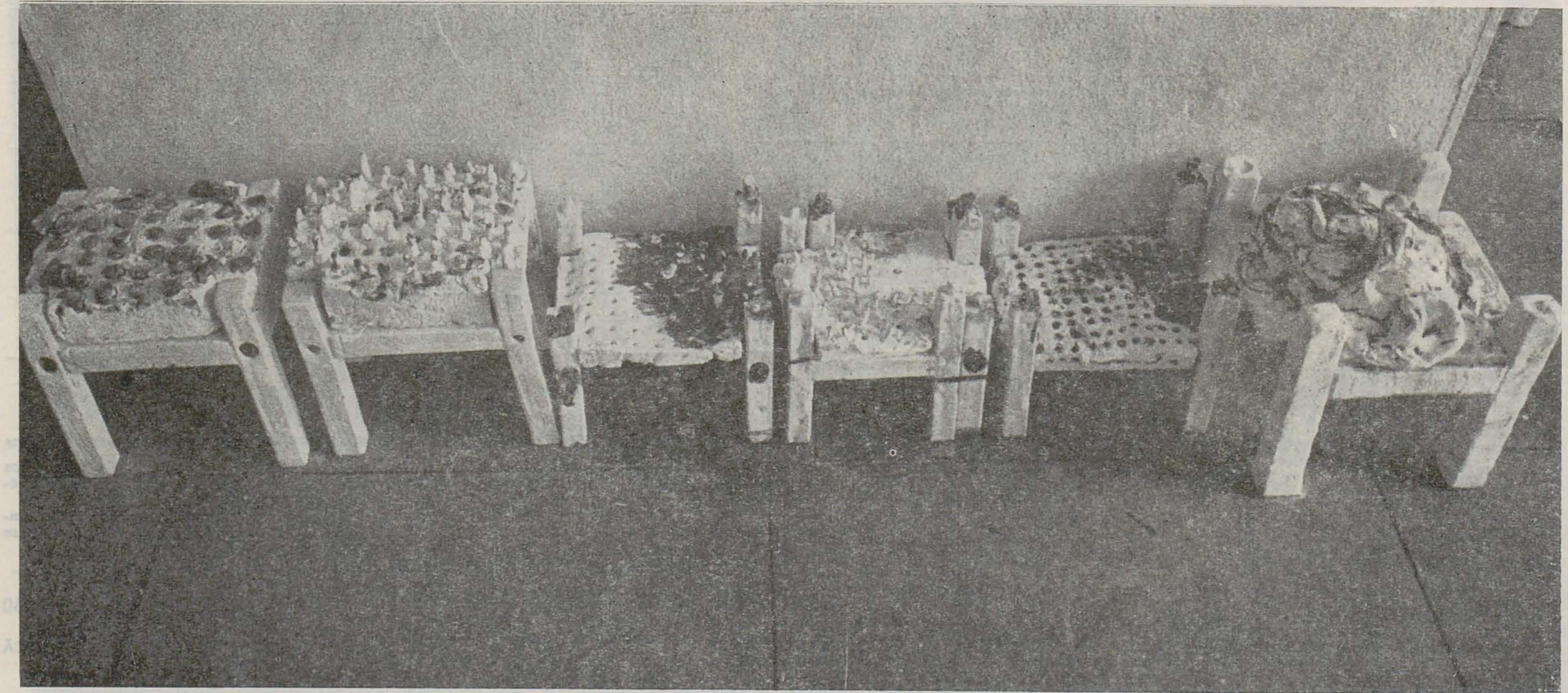
https://biblioteca-digitala.ro

mircea spătaru

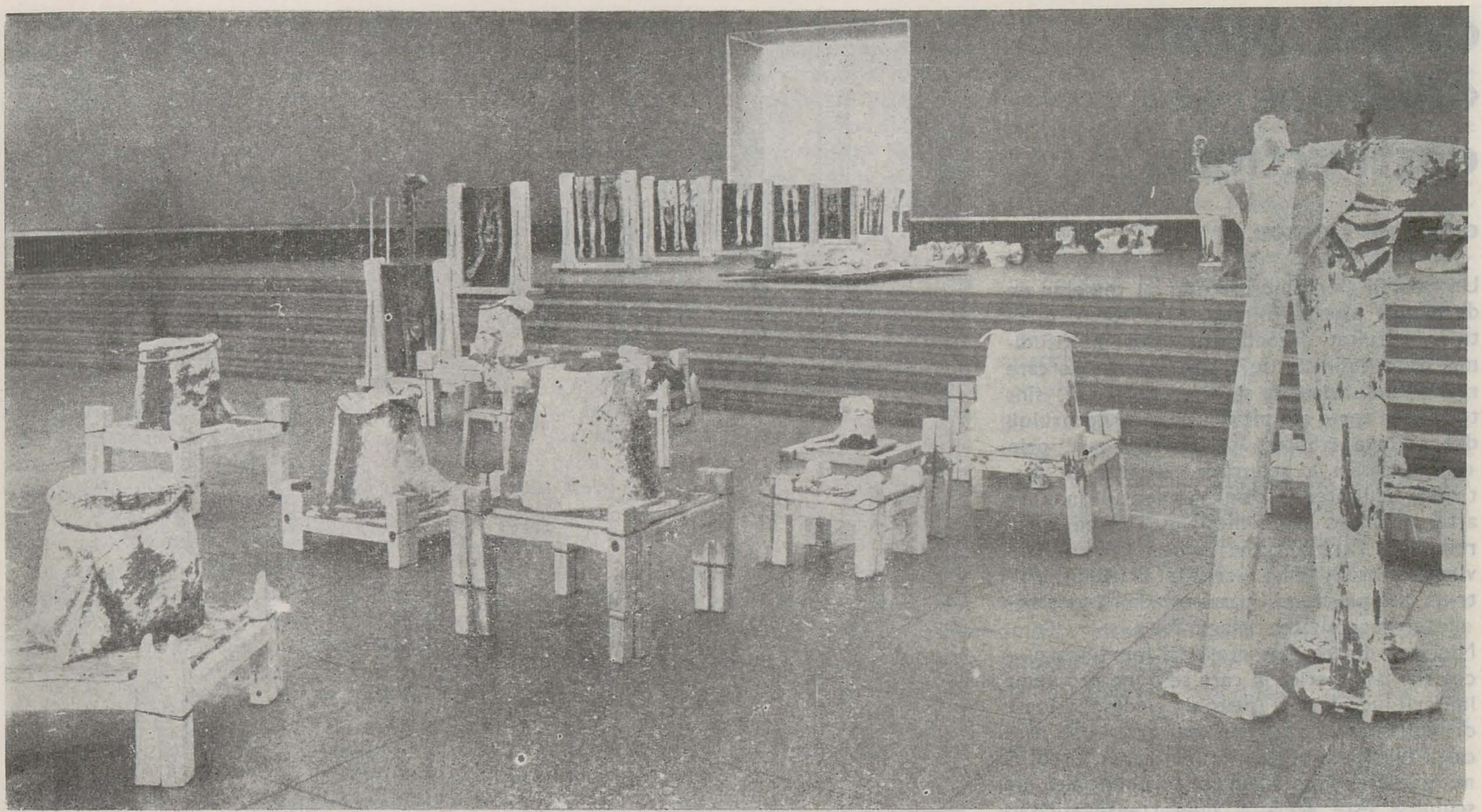
alexandra titu

« . . . există poezie numai acolo unde vibrează în pagină tensiunea unui mit . . . »[1] Afirmaţia lui Cesare Pavese despre poezie se poate, desigur, extinde asupra întregii creaţii artistice. Arta autentică o întîlnim acolo unde este instalat cu putere un mit, acolo unde artistul filtrează diversitatea gesturilor omeneşti, « picarescul » existenţei şi imperativul emoţiilor prin acea experienţă unică, sintetică, încă plină de mister care iluminează faptele fără a le explicita — experienţa mitică.
Vremurile şi miturile îşi schimbă aparenţa, uneori chiar sensul, dar relaţia între realitate şi mit se păstrează aceeaşi, iar opera de artă (prezenţa artei) continuă să rămînă indispensabilă tocmai ca expresie a acestei « zone de contact » între cele două dimensiuni ale experienţei umane — cea concretă, aflată sub incidenţa hazardului, şi cea de maximă generalitate, funcţionînd înăuntrul, dedesubtul opţiunilor ce guvernează hazardul, refăcînd mereu inevitabilele gesturi de la începutul lumii (experienţa mitică).
În creaţia lui Mircea Spătaru prezenţa mitului este transparentă, este presantă şi dominatoare şi chiar încercările, ce par a se plasa în aria altor preocupări, sînt doar paranteze într-un discurs de o impresionantă coerenţă. Sculptorul nu practică o artă bazată pe extensiunea experienţelor, ci pe intensificarea unei experienţe unice, a unui nucleu de ideiemoţii în jurul căruia se concentrează toate investigările sale asupra materiei şi formei — investigări în cadrul limbajului şi la nivelul tehnicii. Cît despre experienţele sale culturale — trăite cu intensitatea afectivă a evenimentelor existenţiale — ele sînt condiţionate de aceeaşi structură ideatică ce păstrează complexitatea mitului, misterul, ambiguitatea ce premerge enunţul unui program. Mai puţin preocupat de elaborarea teoretică, de formularea unei atitudini, Mircea Spătaru îşi delimitează cîmpul unei teme — asupra căreia revine mereu, exploatînd plastic « situaţiile » ce se pot înscrie, practic infinite, în perimetrul ei. Invenţia plastică este, astfel, condiţionată de o invenţie de tip poetic, iar imaginaţia angajată în elaborarea formei este hrănită de « aventură » într-o bogată lume imaginară, predominant culturală, dar intens — aproape obsesiv — readusă la sine, eul artistului fiind epicentrul oricărei trăiri în plan direct, sau mediat.

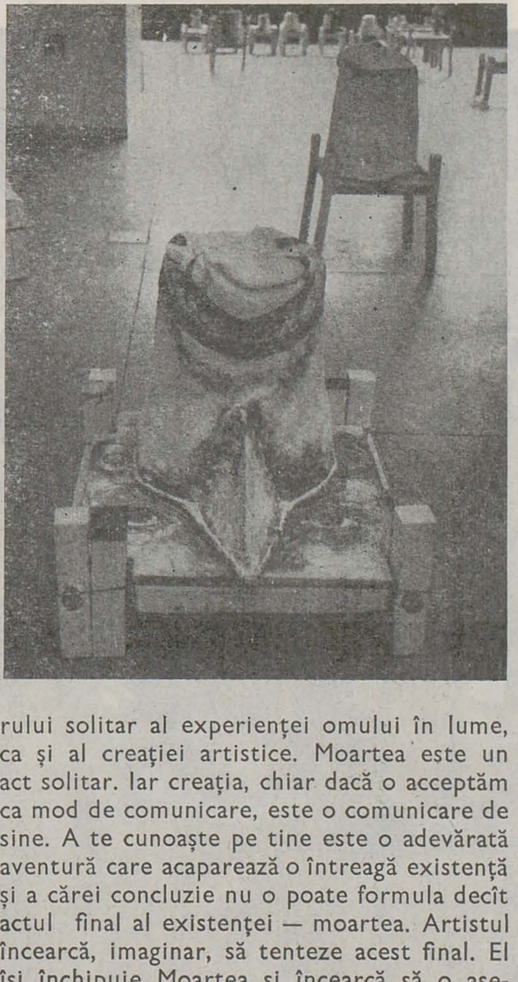
Marea temă, « mitul » dominant al operei sculptorului român este tema fiinţei umane confruntate cu lumea. O lume în acelaşi timp acut imediată, formulată ca episod istoric, ca incidenţă a cotidianului şi elevat culturală, aspirînd la solemnitatea şi universalitatea epopeii, a gestei eroice sau hagiografiei. Şi o fiinţă — un chip omenesc — ce tinde spre generalitatea semnului, în care patetismul destinului se resoarbe. Între portretul « în lume » şi coloană, figura parcurge tribulaţii spectaculos diferite ca aparenţă stilistică, intenţională, şi totuşi perfect înscrise într-un discurs omogen. Pentru că, definindu-se tot mai precis, devenind mai limpede o dată cu dezvoltarea temei, nucleul experienţei mereu reluate, al aventurii « în lume » — este moartea. Fiinţa conştientă, traversînd lumea, afirmîndu-se, suferind, metamorfozîndu-se, pierzîndu-şi substanţa, aspirînd dincolo de substanţă, suportînd, pasiv, mutilările ca un însemn al timpului ireversibil pentru orice structură biologică, dar manifestîndu-şi ambiţia inalienabilă a prezenţei — întîlneşte pînă la urmă aceeaşi realitate a morţii şi îşi formulează toate reacţiile în funcţie de ea.
Monumentul celebrează Eroul dincolo de moarte, fragmentele de anatomie au un caracter votiv, funerare sînt coloanele ce susţin portretul sau i se substituie, ca şi ecranele translucide pe care se desenează silueta-ecorşeu, funerare prin excelenţă vehiculele psihopompe — scaune, « tronuri », patene, scînduri (planuri verticale sau orizontale, trimiţînd, oricum, la tema « expunerii pe lemn » a zeului sacrificat) şi de care sînt fixate portretele (autoportretele) sau pe care sînt abandonate epidermele umane. Teme ale culturii europene marchează acest drum inexorabil al artistului spre centrul funerar din labirintul ce se suprapune destinului uman. Modalităţi de a fixa amprenta chipului uman, de a comemora existenţa exemplară, dincolo de precara sa condiţie



https://biblioteca-digitala.ro



muritoare, sînt preluate din straturi de civilizaţie diferite. Masca funerară, coloana, statuia devenită un obiect obişnuit în oraşul modern, stau alături de obiecte ambigue, cu aluzie la cotidian (contaminat la rîndul său de pregnantul mesaj al morţii). Lumea antichităţii clasice fuzionează firesc cu lumea medievalităţii creştine (pe fondul unui păgînism latent, fără vîrstă, de dinaintea vîrstei) pentru a se integra firesc atitudinii moderne. Fluiditatea acestui flux temporal, pe care opera de artă îl poate comprima în monolitul unei imagini, şi la care artistul se referă încă o dată atunci cînd dezvoltă fiecare nouă interpretare într-un ciclu, şi înlănţuie aceste cicluri de opere într-un traseu unitar — asigură anvergura semnificantă a întregii sale creaţii. Să remarcăm, totodată, că doar văzute astfel, în concentrica lor desfăşurare în jurul marii teme antropomorfe, fiecare dintre lucrări îşi dobîndeşte întreaga profunzime semantică. Doar în această perspectivă generală înţelegem drumul care îl conduce pe Mircea Spătaru, dublînd experienţa naturii înseşi, de la materialele durabile şi preţioase (cum sînt metalele) spre materialele plastice şi fragile (cum este ceramica) mai adecvate pentru a primi tiparul uman, şi a-i marca, chiar la acest nivel, efemeritatea. Doar în această perspectivă, insistenţa cu care este urmărită confruntarea figurii cu presiunile, distorsiunile, deformările fizice impuse de o degradare şi o violenţă, evoluînd între inevitabil şi absurd, îşi dezvăluie sensul adevărat, depăşind simplul mobil plastic. Şi tot din perspectiva acestui nucleu de semnificaţii trebuie să înţelegem şi restrîngerea realităţii investigate spre autoportret — spre sine — accentuarea caracte-



rului solitar al experienţei omului în lume, ca şi al creaţiei artistice. Moartea este un act solitar. Iar creaţia, chiar dacă o acceptăm ca mod de comunicare, este o comunicare de sine. A te cunoaşte pe tine este o adevărată aventură care acaparează o întreagă existenţă şi a cărei concluzie nu o poate formula decît actul final al existenţei — moartea. Artistul încearcă, imaginar, să tenteze acest final. El îşi închipuie Moartea şi încearcă să o asedieze cu mijloacele sale. Expoziţia, gîndită ca un cîmp al acestei « probe » solitare, a autocunoaşterii, autodistrugerii şi morţii, este un loc impregnat de drama artistului. Este labirintul transparent în care artistul, Minotaur sacrificat şi Erou sacrificator, interpretează pentru noi această tragică parabolă. Fără îndoială, dimensiunea dramei este accentuată de simpatia, de « mila » pe care o are pentru propriul înveliş muritor, de modul patetic în care se simte legat de povara propriei fiinţe. În fond, vehiculul acesta precar al spiritului este cel prin care — cum spune Leonardo da Vinci — putem sesiza lumea. « L'anima desidera stare col suo corpo, perchè senza li strumenti organici di tal corpo nulia può operare nè sentire »[2]. Chipul şi numele artistului, repetate obsesiv, nu ne lasă nici o clipă să uităm că drama la care asistăm este drama lui Spătaru, fiinţa definită de o fizionomie, de o anume dimensiune psihică, de o apartenenţă culturală, de o anume tensiune afectivă şi izolată din anonimat de un nume. Asistăm la un tip de narcisism în negativ, la o aplecare spre sine care absoarbe energiile protagonistului, interzicînd alte posibile reflectări în lume — şi în « celălalt ». De aici, probabil, dramatismul acut, sentimentul privitorului de a se afla în faţa unei « pătimiri » ce nu poate lua sfîrşit, întrucît nu se deschide spre alţii, şi a cărei intensitate este întreţinută de către cel ce o suportă, căci este singurul său mod de a se desprinde, de a se trezi din vraja realităţii care îl reţine încă, într-un concret situat între el şi un presupus, dorit şi temut adevăr.

NOTE

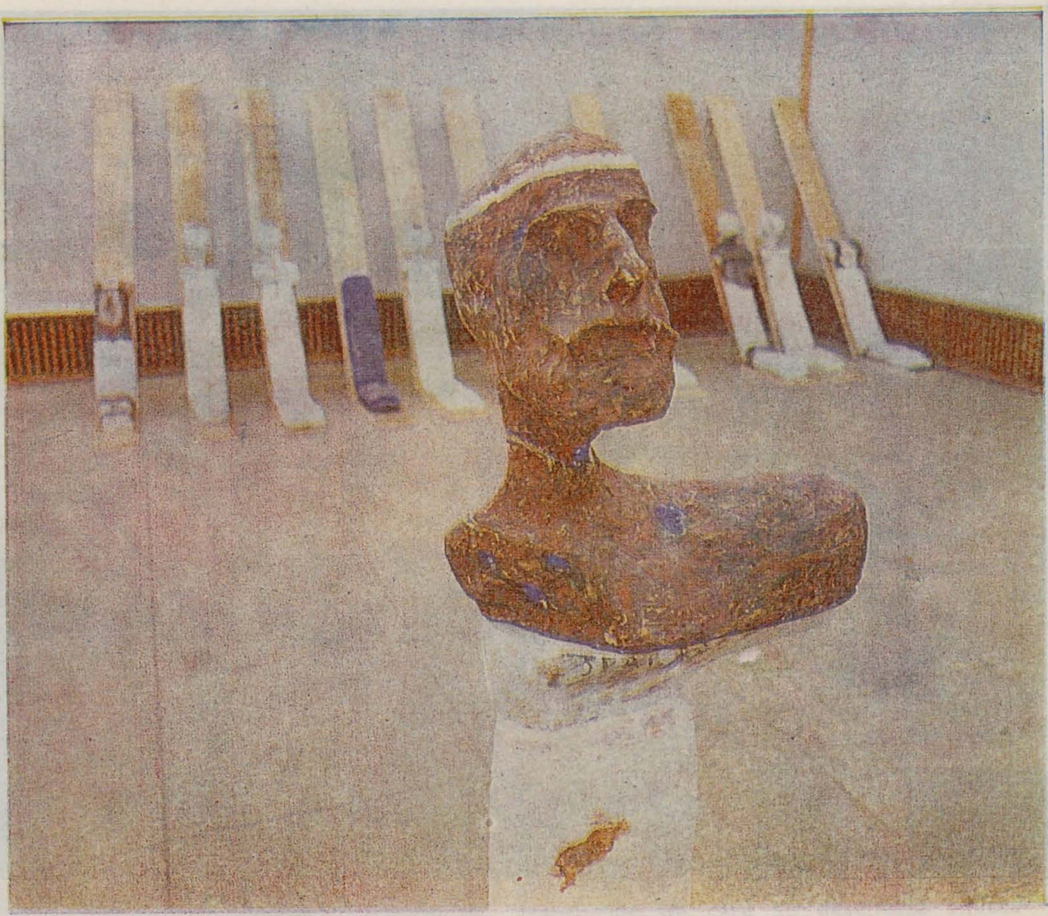
[1] Cesare Pavese, *A povesti* e *monoton*, (în) « Dialoguri cu Leucò şi alte eseuri », ed. Univers, Buc. 1970, pg. 188

[2] Leonardo da Vinci, « Sufletul doreşte să rămînă cu trupul său pentru că fără instrumentele organice ale trupului nu poate simţi şi face nimic », G. Fumagalli, *Leonardo e le favole antiche*, « Congr. Internaz. de Studi sul Rinascimento », Florenţa, 1958, 111—148, pg. 145, după R. Klein, « Forma şi inteligibilul », Buc,. pg. 158

https://biblioteca-digitala.ro

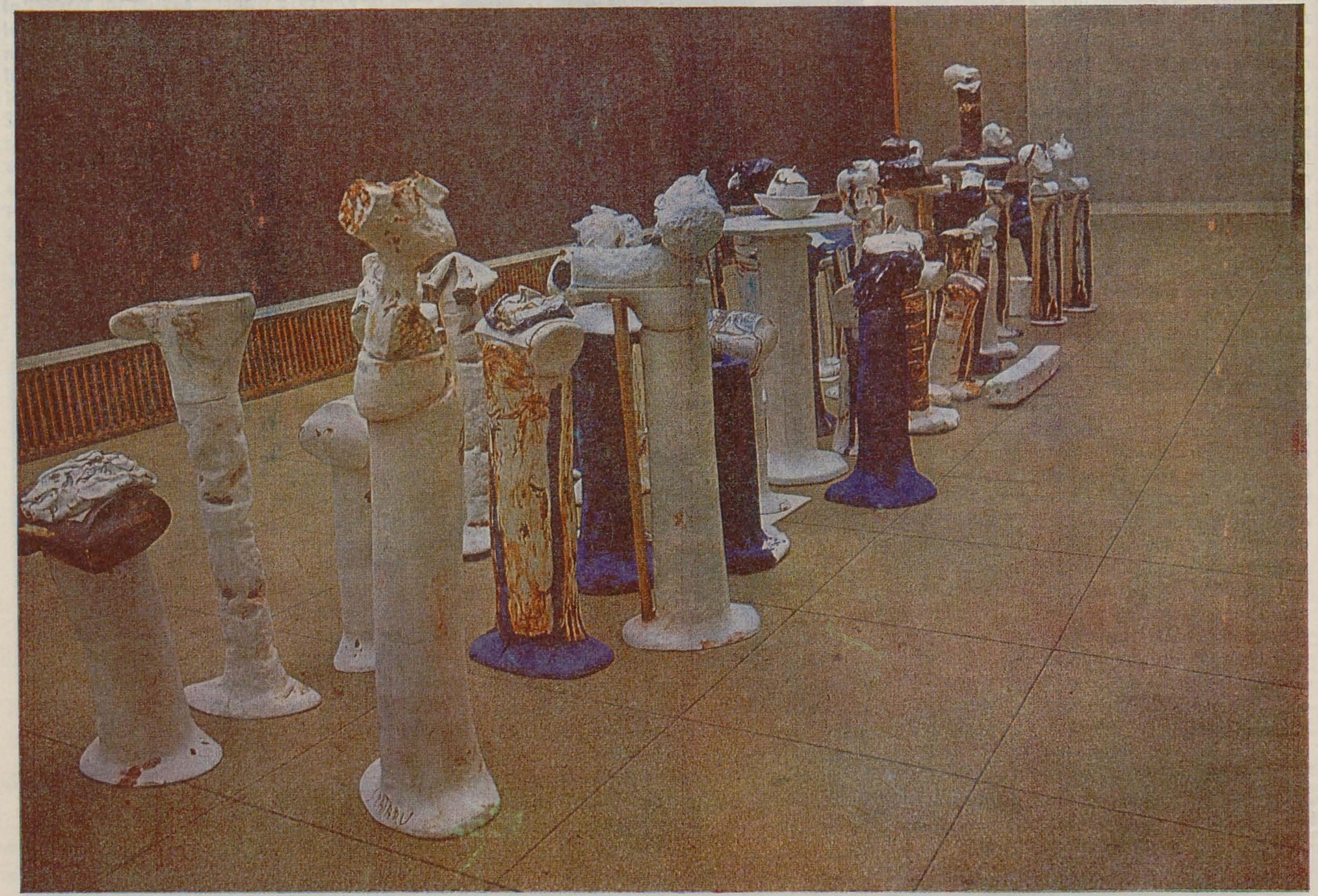
corpul uman «défense et destruction»

cristian velescu



Un posibil și grăbit inventar al temelor de dezbatere plastică sfîrșește, inevitabil, print-un rezultat dezamăgitor. Din multitudinea (cvasi-infinită) de relații vizuale pe care realul le furnizează și care, potențial, sînt tot atîtea teme ale pictorului și sculptorului, doar cîteva izbutesc să se strecoare prin « sita deasă » a genurilor. Situația își păstrează acuitatea pînă-n momentul în care arta, rupînd-o cu mimesis-ul, devine autoreflexivă. Problematica actului creator devine, ea însăși, temă a creației artistice print-un act pe care — parafrazînd — l-aș numi « inter-imaginitatea imaginilor ».

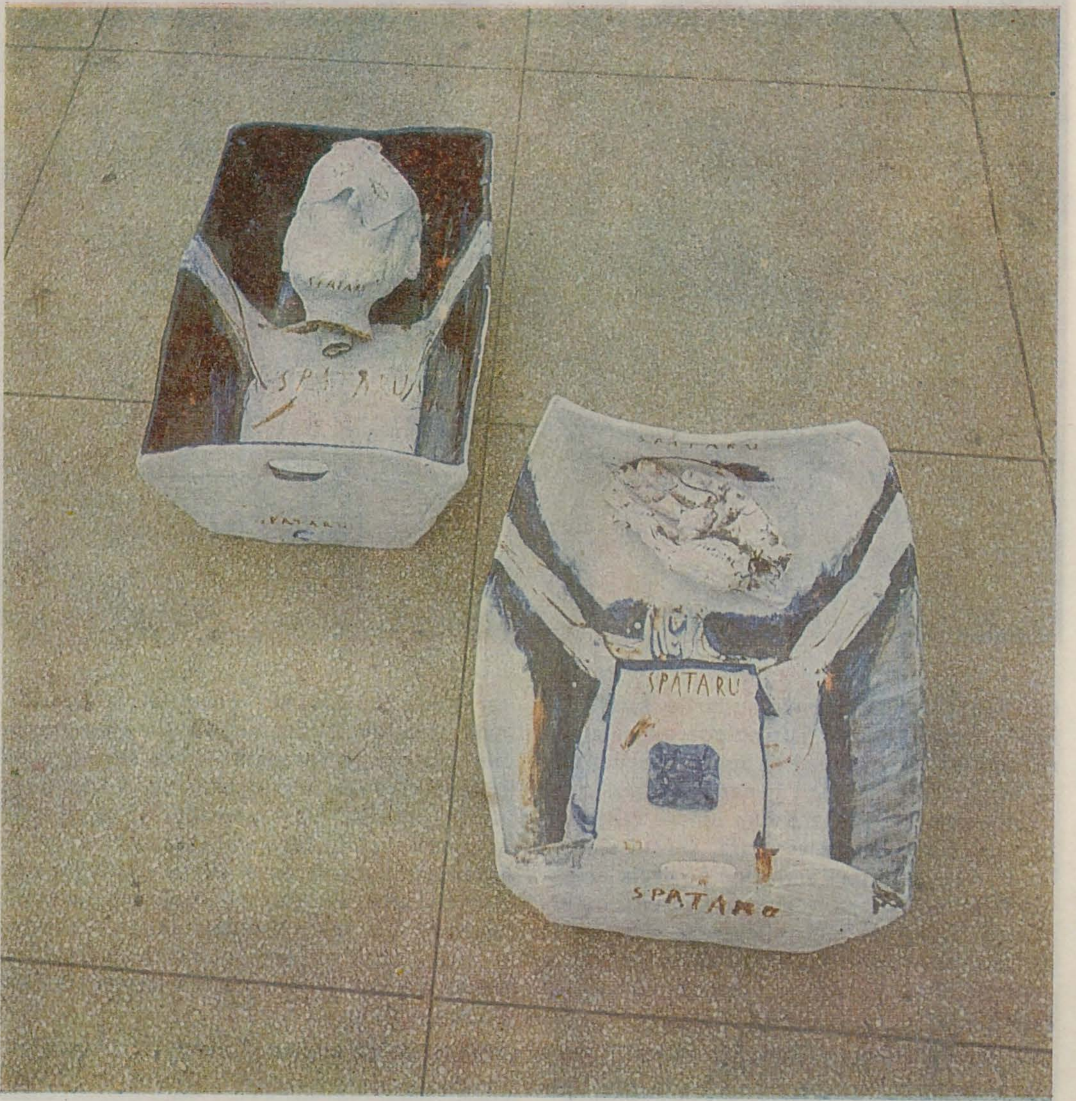
Nici una dintre cele două căi menționate — cea clasic-mimetică în care se pune problema imitării lucrului ori (platonic gîndind) a ideii, ori cea în care arta generează artă — nu este calea lui Spătaru. Dar atunci care? Cred că nu greșesc cînd afirm că drumul ales de sculptor este acela al unei trans-clasicități care-i permite miracolul ubicuității, acela de



a fi în Hellada și în infernul unui ipotetic (ori real) lagăr de exterminare totodată. Plastic gîndind, Spătaru creează imaginea doar pentru a o putea părăsi. Părăsirea nu echivalează cu opțiunea pentru o abstractă, epurată și minimală căutare a non-imaginii, ci cu o migrare în chiar miezul acesteia pentru a o putea cunoaște mai bine. Stabilind « sensul deplasării creatoare » la Spătaru, sîntem în măsură să determinăm cu mai multă precizie ideea de clasicitate, cu alte cuvinte să vedem în ce măsură sculptorul « dă Helladei ce este al Helladei ». Ideea clasicității la Spătaru are cel puțin două instanțe, una tehnică și alta tematică. De dimensiunea tehnică ține noblețea materialului folosit, porțelanul care prin alba, mata rugozitate amintește marmura — constituindu-se într-un substitut al acesteia —, dar și policromia ce amintește de culorile așternute pe marmura templelor și statuilor Greciei. Către același teritoriu cultural ne trimite și tematica operelor lui Spătaru, obstinat antropocentrică. Omul este și în acest caz « măsură a tuturor lucrurilor », dar nu omul înțeles în dimensiunea sa generică, ci un anumit om, iar raportarea creației la acest « anumit om » este dublă, trupească și morală, astfel încît registrul tematic al operei se încarcă de conotațiile Patimilor. Dar prin acestea ne și îndepărtăm de teritoriile clasicității. Spătaru pare a și le fi asumat doar pentru ca — în momentul secund al creației sale — să pornească o adevărată luptă cu imaginea și cu sine, luptă ce se sfîrșește — așa cum vom vedea — printr-un măcel expiator. Spătaru nu refuză imaginea ci, dimpotrivă, o creează, mai precis exprimîndu-ne, și-o creează pentru a putea migra, pentru a se putea ascunde în miezul acesteia. Dar, omologic judecînd, a te ascunde presupune de la sine a pătrunde într-o taină, a o explora și, poate, a te confunda cu aceasta, ceea ce, în fond, echivalează cu o descoperire, deci cu o dezvăluire. Dezvăluire înseamnă, după Heidegger, scoatere din ascundere, accedere la adevăr. Adevărul, conform gîndirii aceluiași filosof, scoate din ascundere ascunzînd și ascunde scoțînd din ascundere.

De altfel și actul dezvăluirii — prin ascundere — se desfășoară la Spătaru, aidoma asumării clasicității, în doi timpi: pătrunderea în imagine prin crearea imaginii și implozia. Prin această dublă articulare sculptorul izbutește să răspundă exigențelor post-modernismului: dorința concomitentă de a păstra și de a nimici imaginea. Totuși, după opinia mea, Spătaru se distanțează de post-modernism în măsura în care se distanțează și de procedeele ilustrative de creație. Percepem în post-modernism o clamoare oarecum convențională ce nu este proprie artei lui Spătaru. Strigătul acestuia este cu mult mai sfîșietor — și mai crud — astfel încît trece în zona inaudibilului. Parafrazînd titlul unui volum de versuri, aș afirma că în jurul Sacrificiului lui Spătaru — căci aceasta este adevărata temă a expoziției — se instalează « o tăcere asurzitoare ».

Tema Sacrificiului, așa cum aceasta este dezbătută, devine Autosacrificiu, iar « suportul » imagistic al temei sacrificiale este categoria generică a autoportretului, la care Spătaru se raportează. Trecînd de la poezie la proză, referindu-ne la un roman al lui Dino Buzzati intitulat *Il grande ritratto* (Marele portret), extrapolînd, un posibil titlu al recentei manifestări expoziționale ar putea fi « Marele autoportret. » Ca și în romanul lui Buzzati, sensul final al demersului creator este nimicirea, în cazul artei lui Spătaru autonimicirea. Strania înverșunare a sculptorului în raportarea sa la sine și la tema autoportretului, această patetică « neiubire de sine » — ce amintește de Iliada: « Și mă luptam cu mine însumi . . . » — marchează — poate — treapta cea mai înaltă și totodată mai disperată a atașamentului artistului față de una din temele fundamentale ale artei europene: trupul uman. Dincolo de actuala experiență antropomorfică a lui Spătaru nu se mai poate aștepta — pentru planul vizibilului —, într-adevăr, nimic. Căci acest imens sacrificiu, pe care expoziția Spătaru îl închipuie și-l înfățișează, ascunde, în fond, o apoteoză: glorificarea antropomorficului și echivalarea acestuia — prin chiar actul sacrificial — cu dimensiunea morală. « După exemplul Greciei (. . .) — scrie Dan Hăulică —, interesul față de trupul uman devenise un test esențial pentru arta europeană: un test de fidelitate față de ea însăși. » (Nostalgia sintezei). Am sentimentul acut că experiența lui Spătaru marchează una dintre limitele — poate cea mai dureroasă — a acestui « test de fidelitate ». La fel de bine se poate afirma că soluția vizuală și ideatică pe care sculptorul a descoperit-o se constituie într-un test de fidelitate față de propria forță a autosacrificării, un soi de tragică, perpetuă — și poate tocmai de aceea indestructibilă — nostalgie a neființei, care se traduce în planul imaginii prin despărțirea trupului de sine, prin distrugerea sa, prin desfigurare. Nimicirea se desfășoară la Spătaru după un scenariu minuțios, o tragică — și masochistă — inventariere a pătimirilor: compresiune, rulare și răsucire, aplatizare, jupuire, nimic nu este uitat, dar — dintre toate — cea mai emoționantă « probă » este aceea a asimilării trupului cu aluatul, gata frămîntat, așternut pe scînduri pentru a fi tăiat « în porții » sau cu aluatul pus în copaie la dospit. Inutil să precizez că această asimilare întărește sensul sacrificial pe care dintru început l-am presupus și, în consecință, l-am indus demersului simbolic al lui Spătaru. Sacrificiul este cu atît mai patetic cu cît, în urma asimilării trupului cu aluatul, cel ce se sacrifică nu poate rosti: « Acesta este Trupul Meu care se dă pentru voi » (Luca, 22, 19). Întrucît nu există alternativa redempțiunii, trupul



https://biblioteca-digitala.ro

(auto)torturat își asumă riscurile sacrificiului — poate — inutil. Tot ce poate face artistul este să imagineze și să aplice « pedepse » — *Strafen* este și titlul generic al unui ciclu de povestiri de Franz Kafka dintre care face parte și Colonia penitenciară, sensul simbolic al acestei scrieri amintind pe acela al demersului lui Spătaru — autoportretelor multiplicate la infinit, multiplicare ce a survenit parcă anume pentru a ostoi setea de rău a unei cohorte de demoni. Așadar sacrificiul este dublu, acesta luînd două aspecte: suportare și multiplicare. După o expresie care nu-mi aparține aș spune că « jertfa (lui Spătaru) este (de două ori) generoasă ». Considerînd creațiile lui Spătaru în dimensiunea lor pur plastică și totodată în cea semnificativă și raportîndu-le la arta autentică a trecutului nostru recent, vom constata că sculptorul schițează între termenii acestui raport o prăpastie dublată de o punte. Dacă pînă nu demult arta autentică — suplinind rosturile bisericii — a fost, simultan, rugă, liturghie și altar, calea pe care o indică operele recente ale lui Spătaru pare a fi aceea a unei Imitatio Cristi.

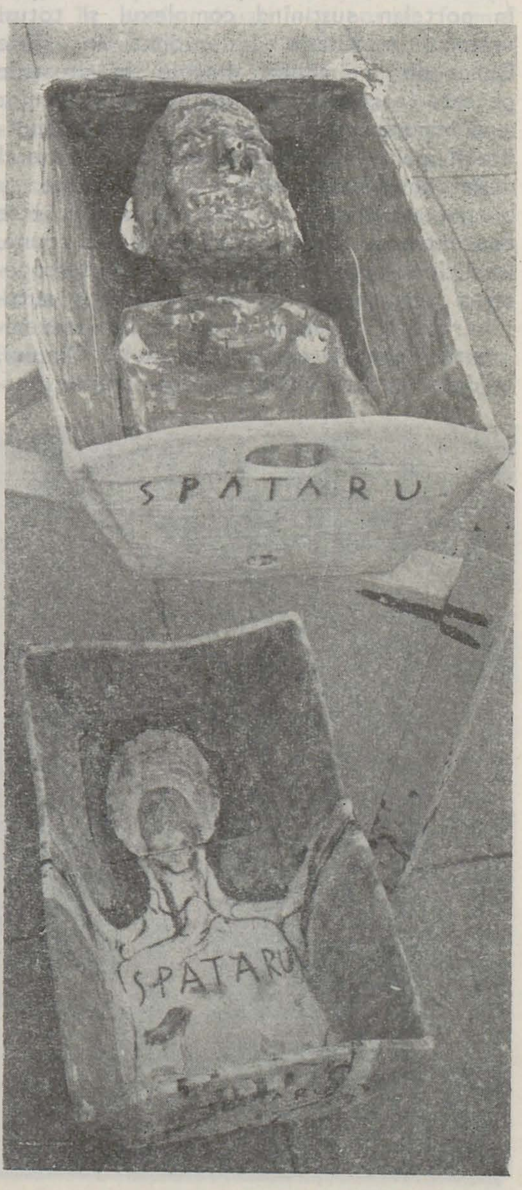
Rămîne de văzut cine și cum îl va putea urma. Privind această alchimie a jertfei, ai impresia că Frontoanele Partenonului, Absida de la Ravenna și scenele documentare din lagărele de exterminare își suprapun imaginile, că-și contopesc sensurile. Acesta este — cred — semnul că lui Spătaru i-a fost hărăzit o adevărată « arheologie » a spiritualității europene și a istoriei continentului, viziunea lui pendulînd între splendoarea de extracție elină a trupului și transcenderea — prin sacrificiu — a mundanului, întru recuperarea unei înalte condiții morale. Opera recentă a sculptorului așează nu numai premizele unui stil, ci și temelia unei noi etici a imaginii, o etică dintre cele mai dificile.

https://biblioteca-digitala.ro

mîna durerii

răzvan theodorescu

De la spiritualizatul *Bălcescu* al colegului nostru de generație — iar acum de institut — care este puțin locvacele dar infinit talentatul Mircea Spătaru, pînă la spiritul efigiilor traumatizate din expoziția ultimă de la Dalles, drumul este unul lăuntric, nevăzut. Parcă rupte dintr-un orizont încremenit de milenii, vîrstate de culoarea sobră și mereu aceeași a unor metope de templu arhaic, împrăștiate parcă de un dezastru îndepărtat și foarte apropiat care le-a mutilat — iarăși pe dinăuntru — obiectele acestea cu chip de om vor fi avut odată și suflet. Spătaru le-a modelat, retras în atelierul său atîția ani, dar le-a modelat cu mîna durerii. Adunate într-un muzeu neverosimil al traumelor contemporane — s-ar părea că Dallesul este menit, în această primăvară, unui asemenea perpetuu « remember » — făpturile lui Spătaru dau, eclatant, măsura unui artist de amplă respirație și de înaltă demnitate.



https://biblioteca-digitala.ro

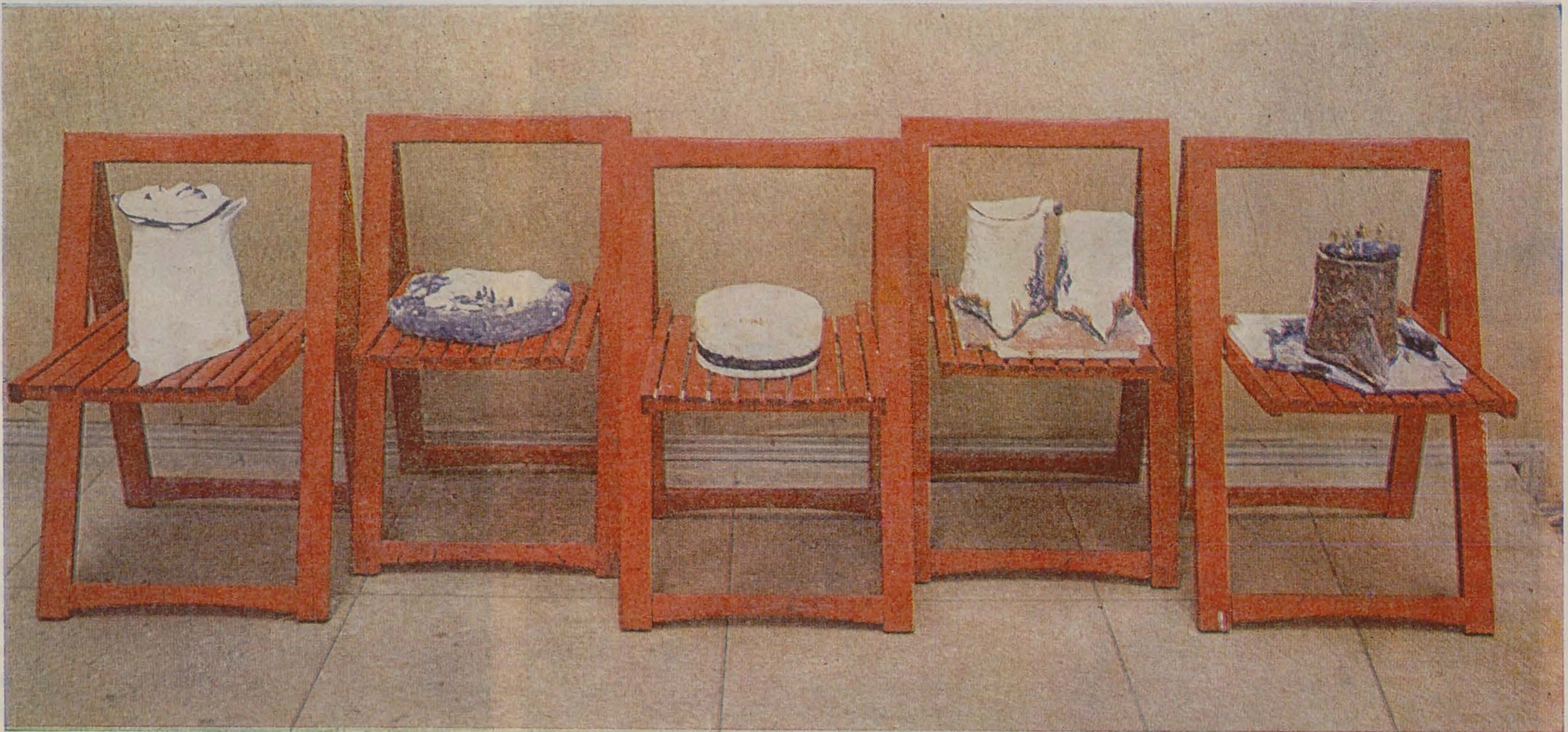
spătaru

adrian guță

Parcurgînd un grupaj de însemnări ale lui Mircea Spătaru, în care acesta își schițează propunerile privind strategia unei pedagogii artistice novatoare, am găsit opinia conform căreia în epoca noastră, dotată cu « cea mai înaltă conștiință de sine », « părem cu totul absorbiți de explorarea adevărului prin autocunoaștere ». În treacăt fie spus — fără a sugera includerea autorului despre care scriem în respectiva orientare — o similară stabilire a « eu »-ului ca sistem de referință esențial se remarcă și în programul postmodernismului în literatură și artele vizuale. Drumul către Adevăr prin grava asumare a experienței personale, iată mesajul pe care l-am identificat în nucleul semantic al expoziției Mircea Spătaru de la Dalles — evenimentul primăverii artistice bucureștene 1990, considerăm noi. Provocatoare, riscantă, dar în cele din urmă, prin frumusețea demonstrației, cuceritoare propunere. Hipertrofica personalizare rodește nobil și își găsește locul între esențele general-valabilului. Majoritatea pieselor din expoziție sînt pecetluite cu înscrisul « Spătaru ». Personajele în porțelan, susținînd complexul și totuși unitarul « scenariu » dezvoltat în sălile Dalles-ului, se adună, dincolo de situațiile pe care le reprezintă, sub un același semn: al autoportretului — rareori copios identificabil prin mai multe detalii, în general definit în « fraze » simple și penetrante, cu o varietate de fapt limitată a expresiei, între concentrarea calmă și cea tragică, am spune. Implicîndu-te în traseul expoziției, descoperirea permanentă, în spatele măștii autoportretului, a unor « tipuri » și « evenimente » proprii oricînd destinului Omului, te determină să uiți treptat punctul de pornire — ancorarea în concretețea unor trăsături individuale — și astfel te angajezi, îndemnat de autor, pe un drum ce, pornind din fața casei lui, subîntinde ambițios timpi și spații.

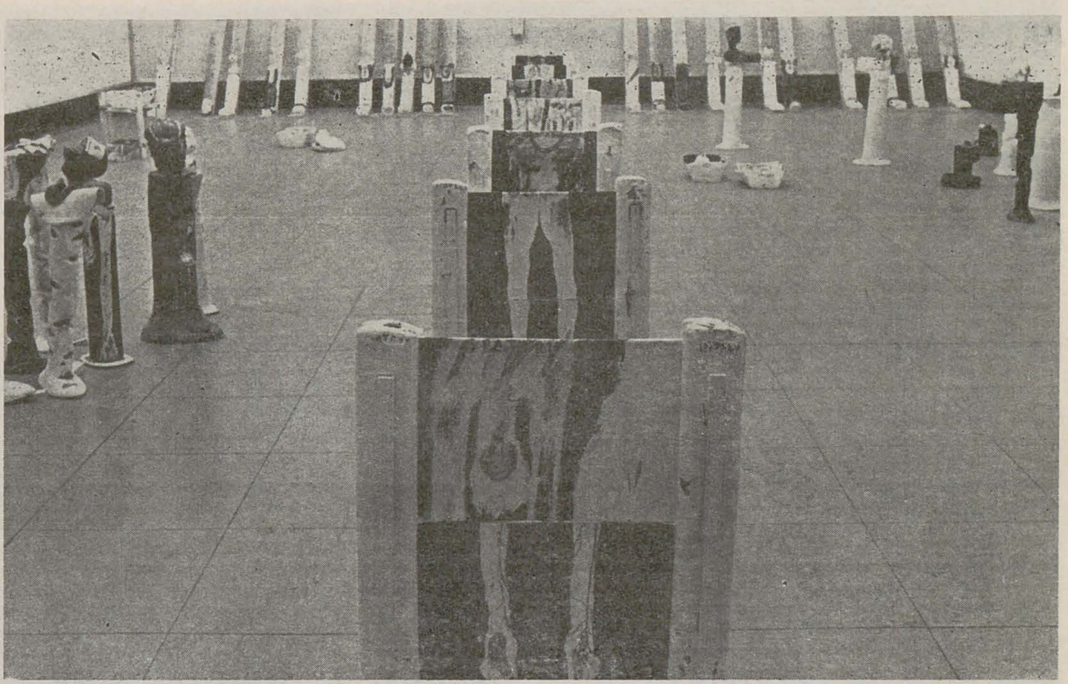
Concepția expoziției provoacă la « lectura » grupurilor, mai puțin a lucrărilor izolate. Iar traseul, în special după urcarea celor cîteva trepte și pătrunderea în sala mare din spate, este mai degrabă unul inițiatic. Axa « gardurilor » și cea perpendiculară pe ea a peretelui-fundal, limpezesc sensul acestei inițieri: Mircea Spătaru își asumă destinul artistului care izbîndește doar prin suferință și jertfă. Suita privațiunilor, a obstacolelor (= « gardurile ») depășite, momentele repetate de ardere umană și creatoare, prețuiesc, într-o culminație a acumulării, cît sacrificiul suprem (vezi sugestia crucificării din axul peretelui-fundal), și răsplătesc prin rodul Marii Opere. Ideea se poate nuanța, patetic, valoarea și tonul expoziției susținînd acest registru, ferindu-l de desuetudine ori note false: salvarea omului este arta, zbaterea spiritului, exemplaritatea acestuia, așa cum exemplar este sacrificiul Fiului Domnului pentru salvarea umanității.

Biografia artistică a lui Mircea Spătaru conține date care să justifice asemenea puneri în problemă. Creditat ca speranță și apoi valoare confirmată în deceniul dintre jumătatea anilor '60 și '70, a fost ulterior obstrucționat de împrejurări și s-a retras în conul tăcerii și absenței de la majoritatea manifestărilor expoziționale de anvergură. Nu a mai deschis o personală timp de aproape două decenii. Marginalizat de « forurile tutelare », respectat însă într-o ierarhie reală a valorilor ce nu a încetat să ființeze în mediul cultural — factor de rezistență în anii dictaturii — artistul nu și-a întrerupt truda creatoare în tot acest interval, clădindu-și opera, într-o discreție cvasi-absolută. Evoluția lui Mircea Spătaru este, credem, pilduitoare pentru ceea ce trebuie să însemne o conștiință artistică. Nu a făcut compromisuri, ca plastician, ca dascăl. Și-a urmat drumul, în care a crezut și crede. Cînd a fost nedreptățit de suprastructură, a preferat ruptura. Omul nu este ușor de abordat. Dovedește o doză de mizantropie, întreținută poate și de anii autoimpusei retrageri. Dacă dialogul începe totuși să se închege, comunicarea devine fertilă pentru ambele părți. Simpatizează tînăra generație, îi acordă « votul de încredere » mai repede. Să adăugăm că în actuala ipostază a celui despre care scriem, aceea de rector al Academiei de artă din București, deschiderea permanentă spre dialog este imperios necesară — și nu numai, deși în primul rînd, cu studenții, ci și cu diversele generații de profesori. Spiritul novator, ce nu l-a părăsit niciodată pe Mircea Spătaru, sperăm că va fi benefic în manifestări și la punerea pe baze noi a învățămîntului superior artistic românesc. Expoziția de față « vine » așadar după mulți ani de la precedenta personală a sculptorului (deși Dalles-ul a fost invadat acum de lucrări în porțelan, tot de sculptură este vorba). Îndelungata « pauză » îngreunează misiunea celui ce și-ar propune prezentarea succesivă, conexă, a faptelor. Ne amintim, pe de altă parte, că artistul și-a dovedit complexitatea opțiunilor creatoare încă de pe vremea cînd, după ce se arătase un exponent al experimentului plastic și stabilise noi puncte de reper în arta noastră ambientală și vehiculase triumfător semnul abstract în accepție monumentală, a trecut fără efort la figurativ, contribuția sa fiind iar importantă, de data aceasta la reconsiderarea ideatică și formală a portretului istoric-simbolic în sculptura monumentală contemporană românească. De fapt, la această ultim menționată etapă credem că putem conecta originile discursului plastic prezentat de Mircea Spătaru la Dalles în primăvara lui 1990.



https://biblioteca-digitala.ro

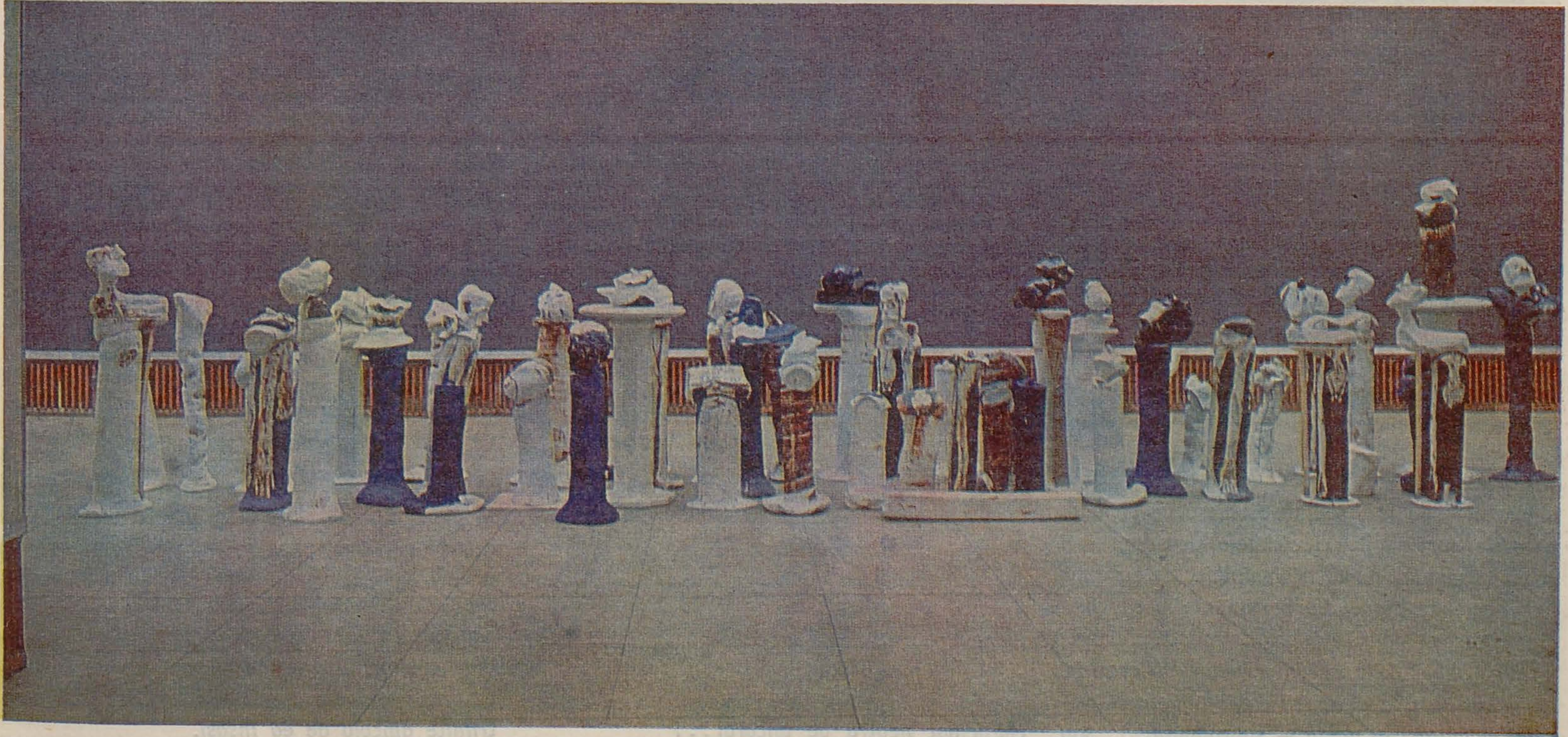
Desigur, între presupusele origini și actualitate, lucrurile au evoluat, de la gîndirea plastică la punerea în faptă. Universul imaginativ (artistul insistă asupra acestuia și în notele pedagogice; de asemenea, asupra necesarului echilibru între noțiunea respectivă și profesionalism, pentru ca al doilea termen să nu jeneze vreodată, prin exacerbare, libera manifestare a primului), întreținut de o combustie intensă, a cristalizat în expresii noi, puternice, care au înglobat în materia modelată — procedeu de lucru preferat al sculptorului — și treptat asimilate sugestii culturale diverse, expresii a căror definitivă deschidere spre universalitate se impune receptorului.



Observam anterior că, în sală, privirea este atrasă în primul rînd de grupaj, nu de fiecare piesă în parte. Ca să punctăm actualitatea acestui mod de gîndire artistică în spațiu, am spune că expoziția a fost concepută ca un discurs articulat în limbajul instalațiilor. Succesiuni coerente (elementele « gardului » și organizarea peretelui-fundal al sălii mari, ca sistem axial esențial), ori focare izolate — cu forță centripetă și centrifugă în același timp, pentru ghidarea receptorului pe traseul expozițional. Trebuie subliniat, pe de altă parte, că dialogul vizual cu ansamblurile de lucrări nu anihilează tentația, chiar necesitatea — adesea — de a percepe și izolat sculpturile. Valorile formale o impun, ca și contribuția separată la constituirea bogatului univers semantic.

Dinamismul organizării spațiale se evidențiază în raport cu propria noastră mișcare prin săli. Cohortele de personaje — imagini multiplicate ale măreției și tragismului suferinței întru creație, ale bătăliei pentru demnitate umană — ni se perindă prin fața ochilor. Individul poate fi decapitat în existența efemeră, dar jertfa pentru supraviețuirea spiritului nu este niciodată zadarnică. Forma simplificată, modelajul nervos și sensibil, sinteza volumelor, cărora li se adaugă « elocvența » culorii, dau, armonic întrețesute, notă distinctă limbajului acestui artist. Registrul stilistic se desfășoară în dominantă expresionistă, cu specificități inconfundabile. Mircea Spătaru, abordînd figurativul, are un anume fel de a pune în cheie modernă primitivul. Încercăm să descifrăm un « alchimism » care include și « parfumul » vechilor culturi mediteraneene, dar și o sinteză aparte Paciurea-Brâncuși din acele etape ale creației lor ce găsesc ecou în elaborarea ideatică și formală proprie artistului ce constituie obiectul însemnărilor de față. De altfel, însuși Mircea Spătaru afirma că « nu poți face artă astăzi făcînd abstracție de experiența lui Paciurea și Brâncuși » — desigur, fraza nu trebuie preluată mecanic, cei doi înaintași, chiar în concepția expozantului de la Dalles, fiind doar un punct de pornire pentru noi explorări estetice. Nu ne propunem o analiză stilistică detaliată, de aceea mai subliniem un singur aspect al « codului » plastic al artistului comentat în paginile acestea: volumul și culoarea sînt divers și puternic relaționate pentru a da specificitate sculpturii; în unele situații — suportul formal simplu, multiplicat al « gardului » — volumul este redus la o suprafață oferită unor « evenimente » picturale viguroase; alteori, cromatica personalizează efectiv forma; ne-a atras în mod deosebit atenția și o a treia ipostază: volumul, întrerupt ca expresie spațială, este continuat în cea bidimensională, prin « proiecția » pictată a elementelor « lipsă » — este un joc al sugestiei optice departe însă de gratuitate, ci sporind forța vizualizării încărcăturii semantice.

Finalul? Mircea Spătaru reprezintă România la ediția din acest an a Bienalei de la Veneția.



https://biblioteca-digitala.ro

PAUL NEAGU, în 1987
p. 11 Pește, *1987*, *oțel inoxidabil, 2,45×1,25×1,27 cm*

hyphen
(1985)

paul neagu

O intuiție timpurie numită « generator de subiecte » a fost schițată, schimbată, construită, distrusă și refăcută de sute de ori. S-a numit sculptură ca HYPHEN (trăsătură de unire), re-creată, pierdută de mai multe ori, re-găsită, ca pîrghie și moment al întîlnirii între subiect și obiect, ca sculptură și idee. Ea adună libido-ul, eu-l și ale sale însușiri, într-un simbol contemporan. Astfel s-a dezvoltat procedeul unui loc catalitic; continua actualizare a unei relații tradiționale.

Sculptura numită « Hyphen » este o pîrghie conectoare în care substanța materială și geometria simbolică se combină într-o sculptură generativă. În ele însele trăsăturile de unire par a fi indicatori ai spațiului, volumelor, și ai direcțiilor, ca referente ale gravității și ale mișcărilor potențiale. Intenționat aceste « trăsături » sînt încărcate cu subtile motivații pentru o ședere permanentă. Pentru că o sarcină socială și un statut politic este încorporat în ideologia simbolică care ajută dezvoltarea și expresia unor semnificații prin formă.

Eu văd aceste sculpturi ca pe niște gardieni sau martori, și recunosc funcția lor catalitică în legătura dintre realitate și experiența artei, între posibilitățile subiective și autonomia estetică. O sculptură are forță catalitică atunci cînd materia sculptată a fost accelerată suficient într-un spațiu adînc și-ntr-un timp solidificat. Acest lucru ar însemna că spațiul este perceput ca expresie economică (ca existență) a tridimensionalului, iar timpul ca un proces subsumat (ființei) înăuntru. (Timpul nu trebuie ilustrat sau descris, ci solidificat înlăuntrul specificului sculptural.)

Lucrarea are potențial catalitic cînd este autoconștiință și conține totalul... Hyphen articulează simultan tensiunile pre-existente în triunghi, dreptunghi și circularitate, într-un moment de întreg indivizibil. Un întreg ce generează prin prezență și localizare însăși afirmarea ființei. Această condiție critică este frontală și definitivă așa cum doar forțele ce lucrează în cerc pot fi. Sculptura devine astfel așezarea unei conștiințe independente comune, a tututror lucrurilor dintre noi, poate relevantă și chiar necesară.

Un hyphen—prototip este un dreptunghi ținut orizontal la o înălțime medie de două picioare paralele dar îndoite (ca cîrligele) deasupra unei baze triunghiulare, al treilea picior este rampa lungă ca oiște diagonală sprijinind dreptunghiul din direcția opusă celorlalte două picioare, formînd un fel de «podium» înăuntrul ierarhiei manifestării și a devenirii ca în mineral — vegetal — animal — uman — suprauman ... sau punct — linie — unghi — triunghi — dreptunghi — cerc —spirală (amorf — conștient — conștient — autoconștient etc.) Deci Hyphen este o metaforă epistemologică în spiritul mediator și al articulării ...

Cînd rîul o ia pe podul care de fapt îl traversează sau bestia încalcă șoseaua care taie zona sălbatică, o transfigurare are loc și realitatea ordinară devine extraordinară, ca și cum un copil ar avea de cărat pe umeri pe tatăl și pe mama sa.

Pare-se că așa se întîmplă adesea. O rampă diagonală urcă spre stîlpii porții (a tradiției) și astfel se arată drumul, dar tocmai acest fapt ține poarta închisă (ca pe un obstacol necesar) și în același timp ne sugerează saltul peste poartă.

Hyphen ca legătură re-conciliantă între timp și spațiu, între materie și energie (între ritmul somatic și impulsul spermatic), Hyphen ca un coeficient neutru de ancoraj ...

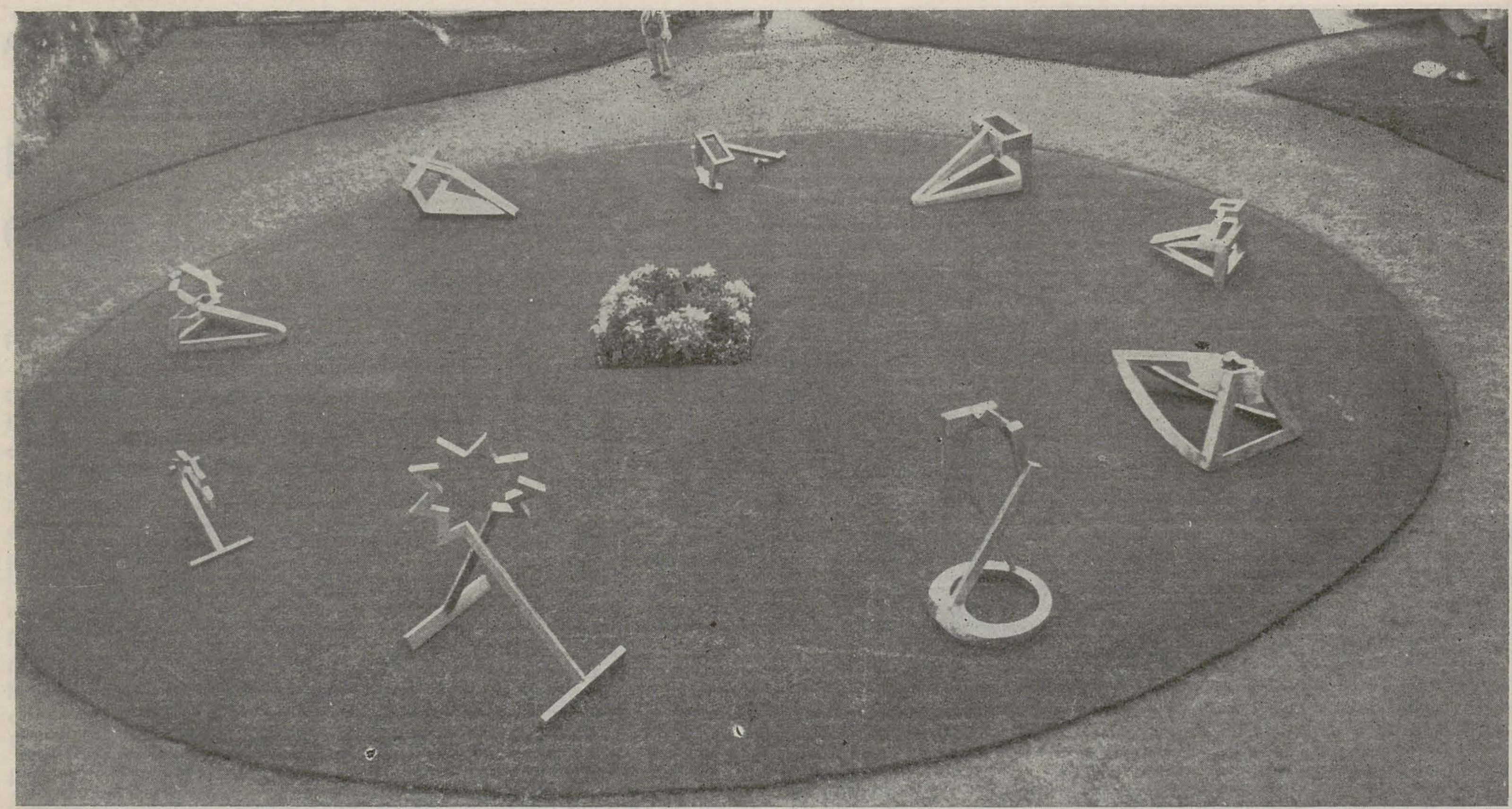
Înlăuntrul unei ecuații relativiste (și mai ales una umană), o anumită constanță este necesară de dragul adevărului. Definierea nu poate fi doar dimensionabilă, temporară sau mai ales emotivă. Caracterizarea ei constantă trebuie găsită înăuntrul relațiilor de întrepătrundere, acolo unde tensiuni reciproce și mesaje simbolice se fac văzute în proporții constante, mai curînd decît vreo judecată relativistă. Și totuși o administrare a mutațiilor și a transcendenței va avea o valoare ontologică, o greutate și chiar un corp concret.

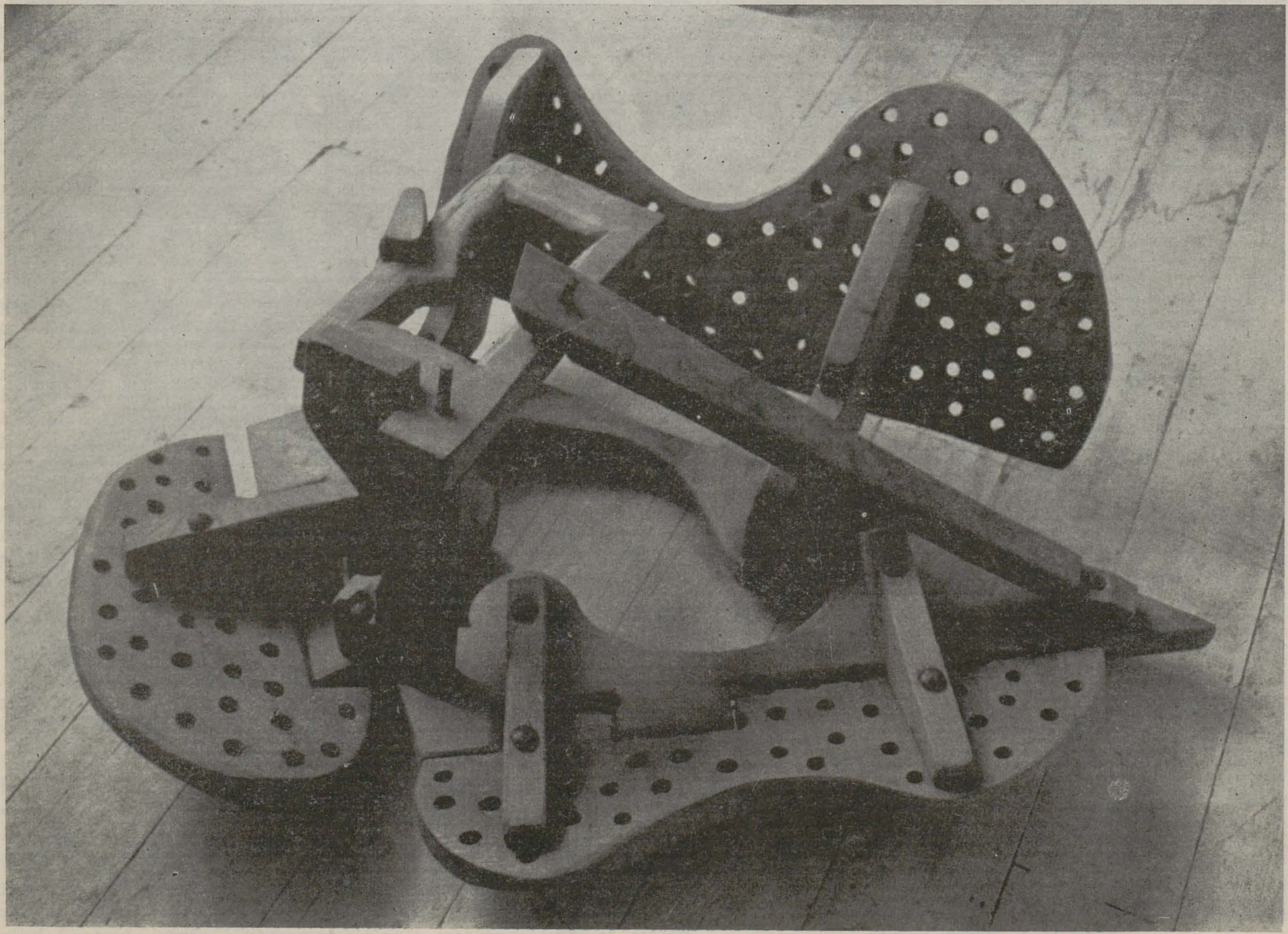
Această tendință naturală este pivotul social pe care și-l asumă sculptura catalitică ...

Așadar (sculptura) este revelatoare ca memorandum și semn al veghei, cu o corporalitate riguroasă a unei aspirații sociale, colective, sau pur și simplu ca înțelegere și acord estetic. În orice caz o artă a tridimensionalului care trimite dincolo de ea însăși.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro





p. 12
Nouă staţiuni catalitice, *la Traquair House — Scotland 5 sept.—29 sept. 1988*

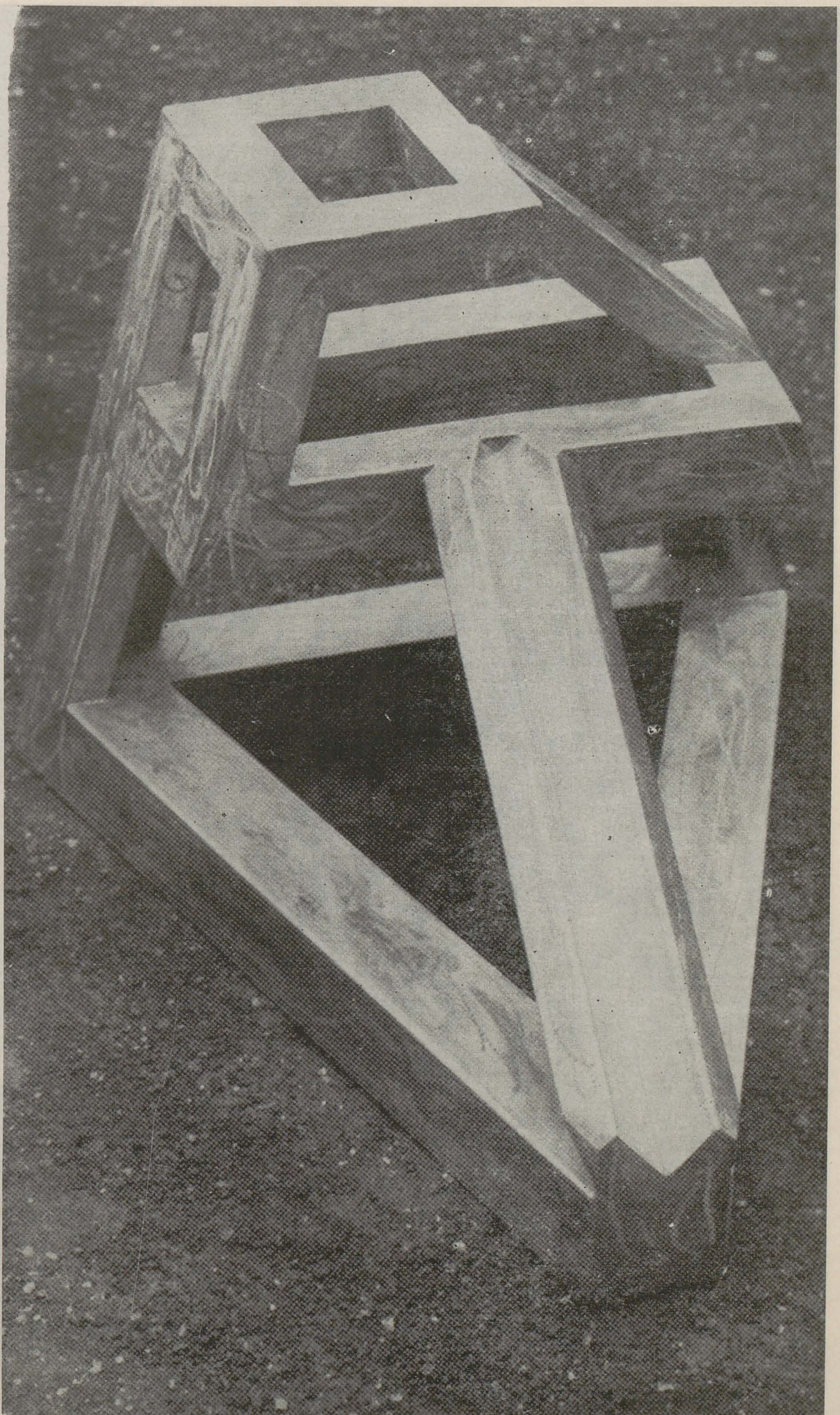
« Hyphen » pentru Yvonne, *1984—1988, lemn de ulm și oţel*

p. 13
« Hyphen » cu bile de oţel, *1987, oţel inoxidabil*

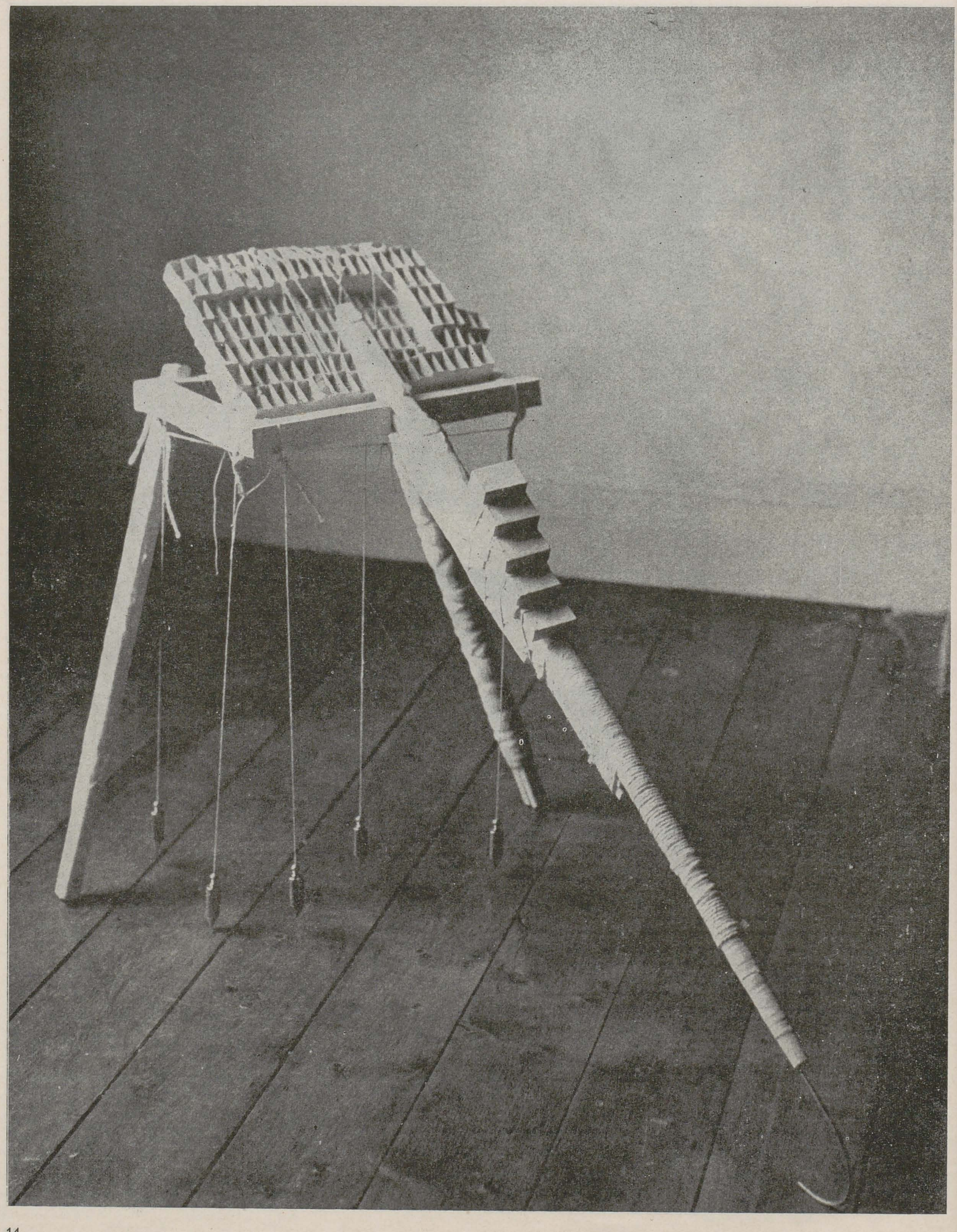
p. 14
« Hyphen » Giroscop, *1975*

p. 15
Dublu « Hyphen », *din seria « 24 de argumente », 1984*

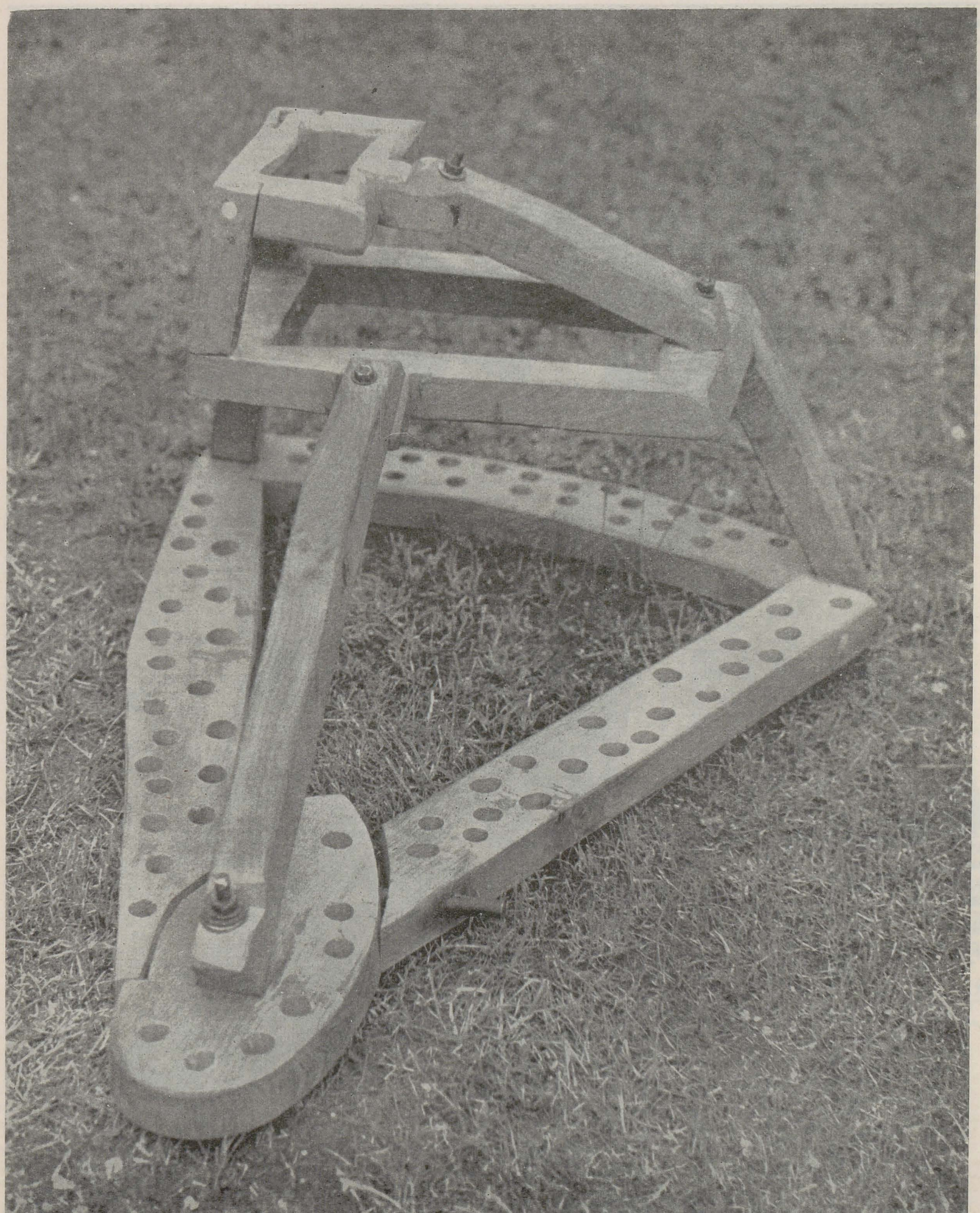
p. 16
Starhead, oţel



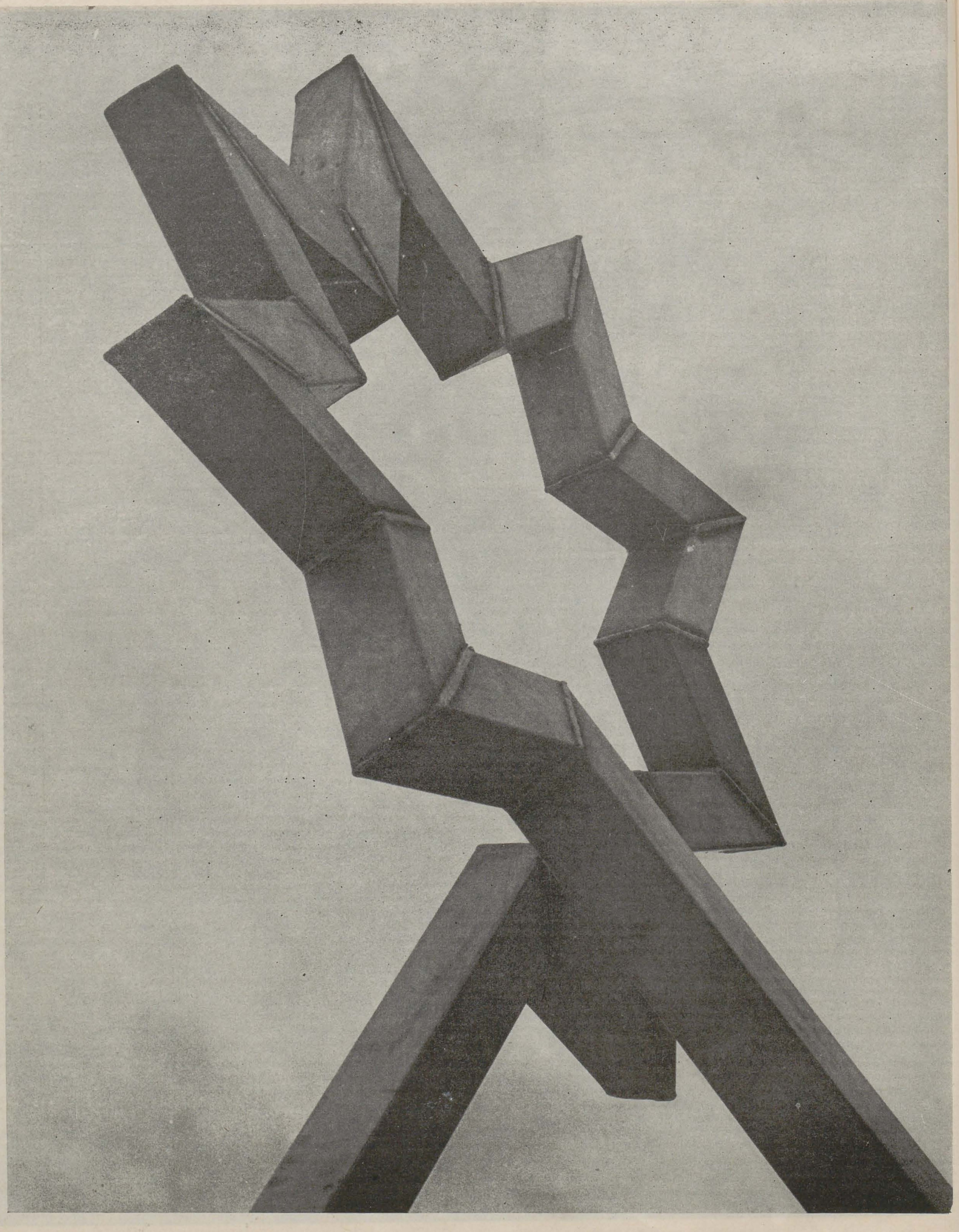
https://biblioteca-digitala.ro



https://biblioteca-digitala.ro



https://biblioteca-digitala.ro



https://biblioteca-digitala.ro

spaţiul răsucit

deanna petherbridge

La terminarea celor doi ani ai bursei Northern Arts Fellowship pentru sculptură, «Spaţiul răsucit» (1982) al lui Paul Neagu este o expoziţie plină de semnificaţii atît pentru centrul de Artă Sunderland, care s-a documentat asupra artistului şi i-a expus lucrările din 1975, cît şi pentru Neagu care se îndreaptă spre o integrare a ideilor care l-au preocupat de-a lungul timpului. De cînd a sosit din România în 1969, Paul Neagu şi-a construit o structură complexă de idei de care se leagă, la diverse niveluri, modalităţile sale de exprimare concretă — desenele, sculptura, scrierile, instalaţiile, diagramele/schiţele, mizanscenele rituale. Lucrările sînt fie modele perceptuale ale unor idei, metafore ale unor stări de existenţă sau, ţîşnind nestingherit din «voinţa artistului de a da formă», ele generează alte idei în sistemul de relaţii în permanentă expansiune.

Principiul expansiunii în cadrul acestei relaţii cauzale între idei şi obiecte ocupă un loc central în opera lui Neagu (după cum trebuie să fie pentru orice artist plin de vitalitate) şi este, probabil, cel mai bine simbolizată de formele radiale cu care el lucrează începînd cu anul 1979. În aceste lucrări — sculpturi şi desene, prin uşoara dizlocare a unui element dintr-o succesiune, formele stelare sau şerpuite spaţial conduc spre o construcţie ce rămîne deschisă. Lucrările poartă titlul de **Fuziune.** Uneori, în mod paradoxal, lucrările devin **Fuziuni deschise** *(Open Fusions).* Neagu foloseşte în mod obişnuit denumiri paradoxale sau cum ar fi **Ploaia orizontală** *(Horizontal Rain)* — o reprezentare rituală din 1970-1976 — sau **Monolit deschis** (marea sculptură care este piesa centrală a expoziţiei, făcută din oţel, nu din piatră, este o altă prelungire a acestei modalităţi generatoare sau deschise: prin alăturarea unui joc de cuvinte sau a unui paradox verbal lîngă implicaţiile formale ale unei lucrări, el sfidează definiţiile rigide; atît lucrarea cît şi contextul rămîn fluide.

contextul universului artistic

Paul Neagu sfidează orice clasificare. Ca artist el se află între domeniul artistului conceptual care documentează un proces (de dezvoltare) şi artistul tradiţional care produce un artefact.

Opera de artă tradiţională există din punct de vedere filozofic atît la nivelul simplu ca obiect autonom cît şi la nivelul complex (augmentat) al interacţiunii cu spectatorul (cu cît este mai informată interacţiunea cu atît este mai bogat «gestaltul» /înfăţişarea/).

(...) Oricît de importantă ar fi baza lor conceptuală, obiectele create de Neagu există şi prin ele însele. La acest nivel nemijlocit sînt semnificative aspectele tactile şi materiale ale lucrărilor: asprimea/lipsa de finisare sau măiestria sculpturilor, folosirea nonşalantă a articulaţiilor şi niturilor, contrastul între folosirea sudurilor la cald şi la rece; schematizarea deliberată sau aspectele cele mai sugestive ale liniei desenelor.

Şi la acest nivel criticii s-au pierdut în preţioase comentarii asupra tradiţiilor naţionale în lucrările lui Neagu — relaţia presupusă cu sculptura ţărănească în lemn sau cu uneltele agricole cioplite grosolan.

În fapt moştenirea românească la Neagu este mai degrabă urbană decît rurală şi sofisticatul său cod de organizare a experimentelor/experienţelor este mai aproape de un model lingvistic decît de modelarea firească a formei şi materialelor de către meşteşugarul ţăran. Pentru Neagu, forma lucrării nu este latentă în cadrul materialului, indiferent de receptivitatea lui la plăcerile pe care i le oferă materialul; această formă preexistă atît de puternic ca idee încît poate fi realizată prin procedee diferite, prin diferite combinaţii de material chiar la scări diferite.

(...) Lucrările sale nu sînt sculpturi de dragul sculpturii: ele ar fi, poate, mai bine descrise ca «ideomorfii».

Fiecare lucrare se referă, se leagă şi chiar creşte din alte lucrări şi idei în cadrul unui sistem complex, existînd în acelaşi timp prin ea însăşi ca obiect de artă.

(...) Faţă de alţi sculptori ai generaţiei sale, el se apropie cel mai mult de Michael Kenny, ale cărui lucrări de asemenea implică un sistem de concepte în afara lucrării în sine. Don Thompson într-un articol din «Art Monthly» asupra naturii «picturale» a sculpturii lui Michael Kenny scrie: «Mi se pare clar că trebuie să privim dincolo de subiect către conjuncţiile (legăturile) de sens, la un nivel mai adînc, şi să privim sculptura ca un *conglomerat* ce trebuie deşirat fir cu fir şi sortat înainte de a fi fixat într-un şir de informaţii şi referinţe independente de lucrările de artă în sine». Kenny, ca şi Neagu, are un limbaj încărcat de simboluri abstracte care stau la baza aspectelor mai tangibile ale lucrărilor propriu-zise. «Terenul comun» al aparent disparatelor obiecte, stări şi zone ale gîndirii, ne sugerează Thompson, sînt chiar grămezile de lemn pe care Kenny îşi asamblează construcţiile decolorate (albite) şi oarecum de probă (experimentale). Relaţia este inversată în cazul lui Neagu: «terenul comun» este geometria implicată, relaţia semnificativă între triunghi, dreptunghi şi spirală care unifică lucrarea din punct de vedere conceptual (şi adesea literal prin intermediul diagramelor de cretă sau de sfoară) în timp ce obiectele înseşi sînt puternice şi solide.

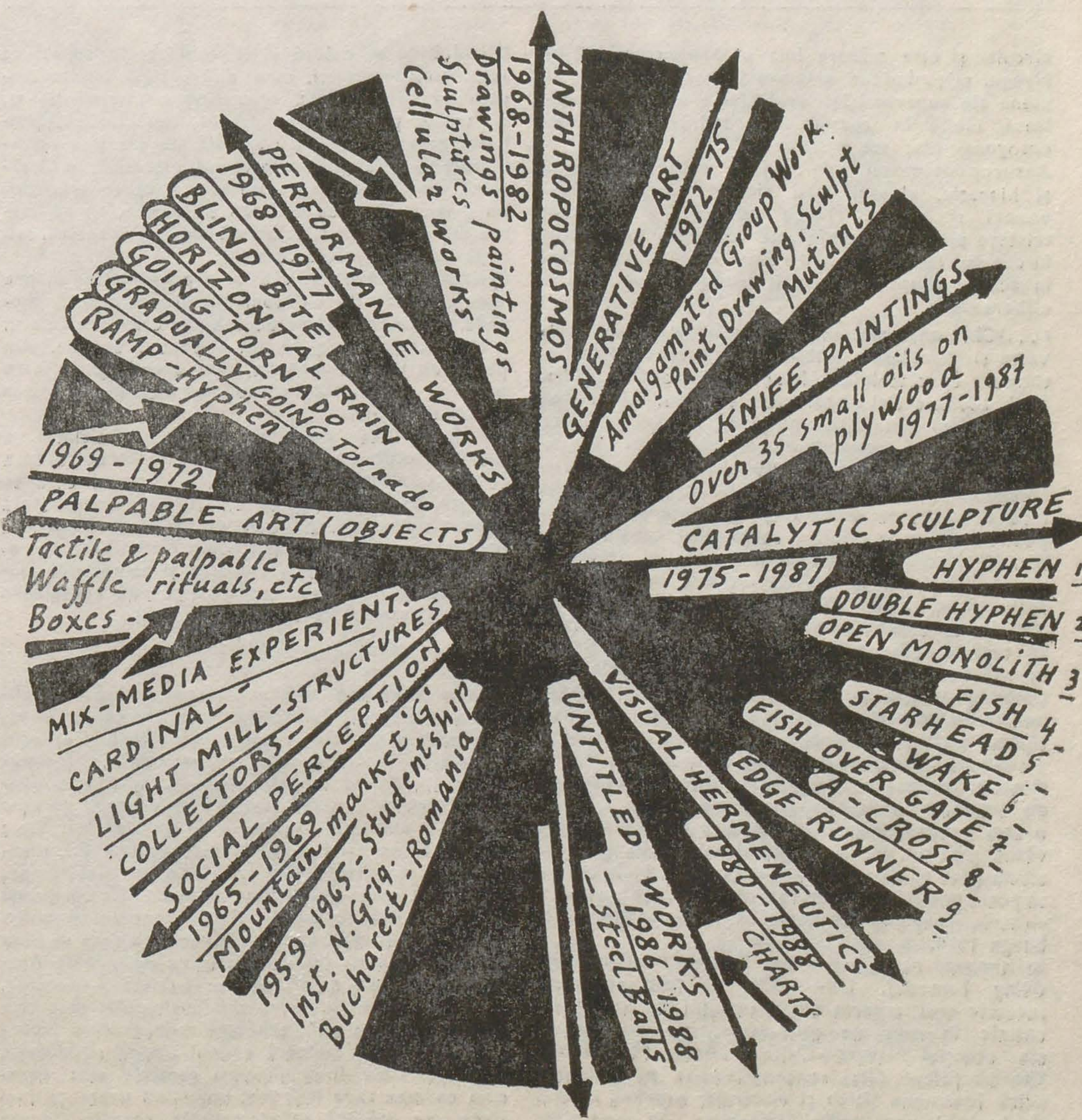
Criticul Bill Parker scrie că lucrările lui Neagu sînt «mai convingătoare neexplicate şi mai reale. Pentru că înţelegerea lucrează la mai multe niveluri şi este o greşeală să presupunem că funcţiile şi simbolurile trebuie întotdeauna să fie explicate.» Dimpotrivă, aş vrea să avansez ideea că este esenţial să examinezi şi să înţelegi sistemele de idei din profunzimea care inspiră lucrarea, dacă este vorba să o apreciem în toată bogăţia şi forţa ei de convingere.

sistemul de idei

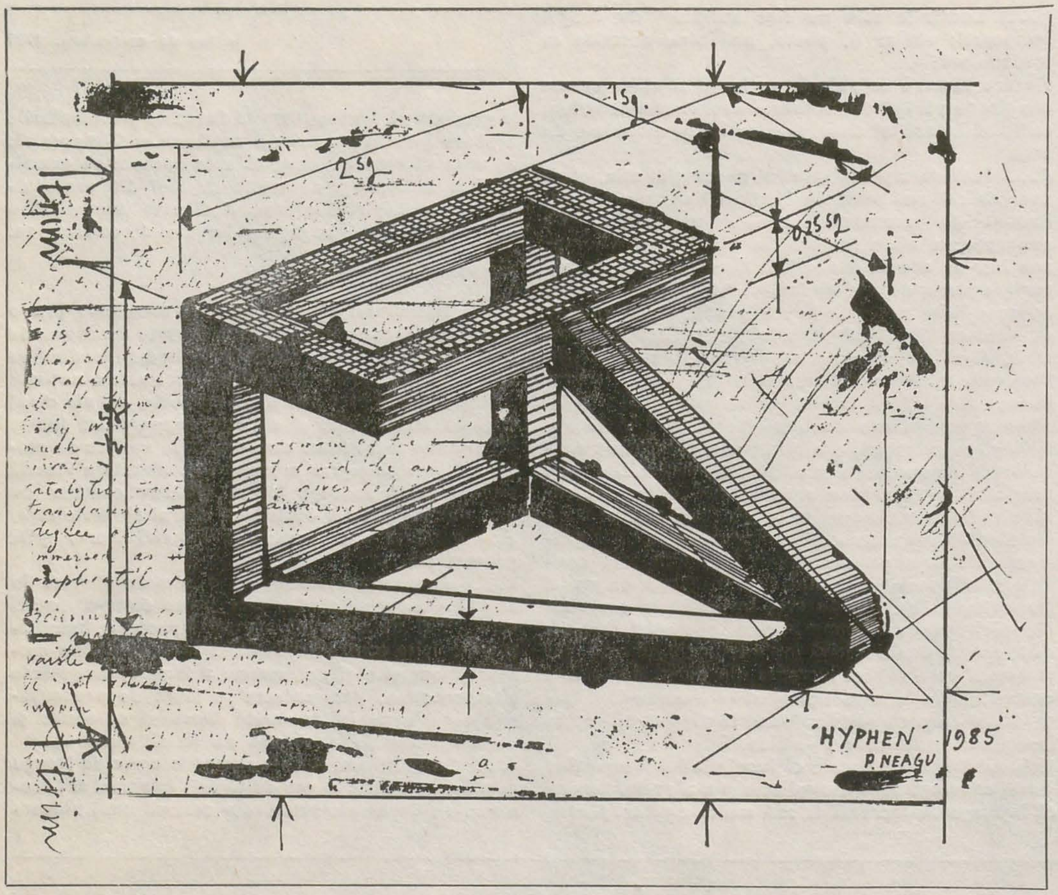
Baza gîndirii lui Neagu, care se constituie într-o metafizică şi cosmologie personală, este conceptul de *anthropocosmos* pe care el l-a amplificat începînd cu sfîrşitul anilor 1960. Omul ca univers este o noţiune dualistă; omul este atît omul evolutiv, cel ale cărui sisteme intelectuale şi sociale fragmentează lumea cît şi omul tradiţional care există în unitate cu universul (este integrat universului). Metafora vizuală pentru acest concept (omul evolutiv conţine de fapt nucleul omului tradiţional cît şi al divinităţii) este o figură antropomorfică înscrisă într-o grilă geometrică.

(...) Anthropocosmosul, ca o «multiplicitate în căutarea autounificării», face parte dintr-o natură celulară şi dă o formă acestei structuri; îmbrăţişează oricîte contradicţii — este în acelaşi timp cosmos şi om plin şi gol, mascul şi femelă; este micro şi macrocosm. Prin aceasta se leagă de preocupările lui Neagu în domeniul filosofiei orientale şi de asemenea de noţiunile de fizică modernă.

(...) Chipul (icon) anthropocosmic creat de Neagu este foarte diferit ca gen de Omul Universal al Umanismului. Omul vitruvian este centrul unui univers



https://biblioteca-digitala.ro



,,Hyphen", desen pe manuscris, tuş, 1985

circular şi este măsura lui: anthropocosmosul lui Neagu, asigurîndu-şi originea în conceptele darwiniene ale superiorităţii evolutive a omului, constelează ideile în cadrul unei infinităţi încadrate ortogonal (dar tot arbitrară).

Anthropocosmosul lui Neagu, uneori staţionar şi hieratic, alteori (mai tîrziu) alergînd, este uneori şi comic. Neagu admite cu oarecare tristeţe aspectele comice ale obsesiilor sale; stînd în cap sau sărind pe pereţi este comic şi tulburător în acelaşi timp în termenii energiilor pe care le eliberează.

(. . .)Cînd *anthropocosmosul*, confecţionat din scoş vergi şi ciocolată a fost mîncat (devorat) ritual în timpul spectacolului **Muşcătura oarbă** *(Blind Bite)*, acesta era şi o analogie a trupului lui Cristos, sau oricărei divinităţi care poate fi împărţit ritual prin misterul comuniunii. Chiar şi în timpul **Ploii orizontale** *(Horizontal Rain)*—1970-1976 — Neagu însuşi s-a înveşmîntat în haina celulară şi şi-a însufleţit anthropocosmosul în interacţiune cu publicul. (Fiecare celulă a costumului conţinea descripţii documentare ale evenimentului şi ale costumului însuşi, ca o realitate-oglindă în interiorul realităţii.) (. . .) Una dintre cele mai timpurii materializări ale anthropocosmosului a fost **Marea masă tactilă** *(The Great Tactile Table)*, o figură întinsă construită din celule de carton, unele conţinînd preţioase bucăţi de mozaic de aur drept nuclee. În aceasta şi în alte lucrări de început, participarea publicului s-a dovedit a fi esenţială pentru a submina conceptul de operă de artă ca o « preţioasă relicvă ». Stadiul următor a fost confecţionarea de artefacte perisabile sau comestibile: « Să fie o artă publică, palpabilă prin care toate simţurile, văzul, pipăitul, mirosul, gustul să se adauge unul altuia şi să se devoreze între ele astfel încît un om să poată poseda un obiect în toate sensurile posibile » — scria Neagu în Manifestul Artei Palpabile, Edinburgh 1969.

În timpul reprezentaţiilor **Tornado** *(Gradually Going Tornado)*, 1974—1976, au fost elaborate succesiv trei aspecte ale sistemului său anthropocosmic în curs de dezvoltare, ca manifestaţii ale ecuaţiei Natură+Cultură=Artă. **Muşcătura Oarbă** *(Blind Bite)* concentrîndu-se pe palpabil, adică fenomene fizice şi viscerale, exprimă nivelul de bază al unei ordini tripartite. În mod tipic pentru Neagu, oricum, poziţia primordială a lui **Blind Bite** se referă şi la conflict; în sensul că actul conştientizării, care diferenţiază lumile dincolo de eul ermetic, constituie o intervenţie şi, de aceea, generează schimbare, sau conflict. Simbolul geometric pentru această stare a fost caracterizat ca triunghi, ca o formă dinamică: « O săgeată este un triunghi, un plug este un triunghi, un avion Concorde este un triunghi ». În realizarea sa dimensională, acesta dă impulsul « spre », sau organizează următoarea stare.

Ploaia orizontală era o reprezentaţie despre « reţeaua socială de comunicaţii ». Control, metodă, sistem, model, structură, sînt criteriile acestui « nivel ». Forma geometrică pentru aceasta, din punct de vedere abstract, este dreptunghiul, care poate fi subdivizat în mod regulat într-o reţea (grilă) de comunicaţii.

În final, cea de-a treia parte a ciclului a fost **Tornado** *(Going Tornado)*, încercarea de a atinge spiritualul şi imaterialul. Autorul care se roteşte, se învîrteşte ca un derviş, interpretează mişcarea unei spirale care se înalţă. « Pregătirea pentru poziţia « Tornadei » are semnificaţia pregătirii pentru atingerea evoluţiei şi re-voluţiei concentrate într-un moment de supremă reevaluare prin « spiritul fără trup » (imaterial).

tipologia formelor

Relaţia (legătura) ierarhică între simbolurile abstracte ale triunghiului (care descrie un cerc), dreptunghiului şi spiralei, sugerate de cele trei aspecte ale acestui sistem mai degrabă misterios, a început să fie din 1974/5 modelat într-un mod tridimensional *Hyphen* (cratimă, trăsătură de unire) pe care Neagu o numeşte unealta sa epistemologică. Tipic pentru acest nivel dens de interacţiune între cunoaştere şi materializare prin care lucrează Neagu, Hyphen a avut mai întîi un caracter spontan şi mai tîrziu i s-a recunoscut şi definit potenţialul simbolic. La origine, o masă cu trei picioare, pe care se aflau obiecte şi unelte folosite de către Grupul de Artă Generativă, era desemnată ca Subiect Generator. (. . .) Cele trei picioare ale Hyphenului sînt cele trei puncte ale unui triunghi reprezentînd inconştientul şi baza primară a unui sistem cosmologic tripartit. Cele două picioare paralele sînt oarecum curbate spre interior, implicînd prezenţa unei sfere, pe măsură ce elementele rectilinii devin vîrfurile unui raportor care ar putea descrie un cerc imaginar pe pămînt. (Acesta a fost, uneori, într-adevăr trasat (desenat) în cadrul instalaţiilor şi desenelor.) Cel de-al treilea picior, opus, este întotdeauna într-un unghi mai înclinat; de obicei este mai lung şi uneori clar exprimat ca o rampă. (. . .) Hyphen dă formă materială conceptelor personificate la primele două nivele ale sistemului anthropocosmic, ceea ce se petrece în spaţiul de dincolo de cratimă (trăsătură de unire) conţine posibilităţile de integrare, sau fuziune (Fusions) din cea de-a treia parte a sistemului: aspectele spirituale sau spiralate. Neagu a început să facă **Fuziuni** (Fusions) din 1979. (. . .) Fuziunile sînt forme stelare deschise la bază (deşi uneori finite), create prin aranjarea elementelor rectilinii în unghiuri drepte unul faţă de celălalt; (unghiurile exterioare sînt, datorită grosimii elementelor, mai mari de 90 de grade). Formele sînt construite într-o gamă largă de materiale de la metal la lemn, de la piatră la colajul de hîrtie. În chip simbolic înglobînd elemente triunghiulare, circulare şi în unghi drept, forma realizează o « fuziune a minţii şi materiei ». Pe măsură ce succesiunea se distanţează de planul de bază şi se realizează spaţial, se acţionează ca spirală, care pentru Neagu simbolizează mişcarea spre sinteza spirituală.

(. . .) *Hyphens* şi *Fusions* ca indicatoare ale acestui sistem complex se combină acum ele însele în noi configuraţii. Astfel, de exemplu, cratimele, inelele (buclele) şi stelele se adună în cea mai recentă serie *Loopheads* şi *Contracts* ce formează expoziţia actuală. **Buclele** *(Loopheads)*, construite din diferite elemente articulate (cu ajutorul culoanelor) în unghiuri mai mari sau mai mici de 90 de grade, sînt mai asimetrice şi dezordonate în progresia lor decît stelarele « Fuziuni ».

(. . .) Legătura/relaţia de 90 de grade dintre pereţele şi podeaua galeriei este utilizată ca elementul fix sau « dat », faţă de care reacţionează sculpturile sprijinite sau « gata s-o ia din loc », cu un dinamism mult mai mare decît cel implicat în planşeele şi scările Minimalismului de la sfîrşitul anilor 60. (De fapt, aceste configuraţii datorează ceva lui Malevici pe care Neagu îl admiră mult.) (. . .)

surse exterioare

După cum am subliniat deja, augumentarea vocabularului vizual a lui Neagu, prin combinarea formelor şi conceptelor în noi ecuaţii, este întreţinută de îmbogăţirea paralelă a sistemului de idei aflat la baza lucrărilor de artă. Neagu manifestă apetitul tipic artistului în a supune şi transforma orice sursă materială la îndemînă pentru a-i servi scopului: în cazul său, această sursă materială este de obicei de natură intelectuală. Deşi lecturile sale sînt extinse — în domenul filozofiei, psihologiei şi fizicii — el selectează acele teorii sau speculaţii care îmbină cel mai bine, sau îi întăresc, concepţiile proprii intuitive.

(. . .) În contextul acestei « lumi », sculptura lui Neagu iese din teoria conceptuală, pentru a deveni obiecte de artă independente într-o expoziţie. Cu toate acestea, fiecare desen, sculptură, colaj, diagramă, participă ca simbol încărcat de sens într-un dialog complex, ceea ce explică de ce Neagu îşi dă atîta osteneală în gruparea obiectelor în cadrul unei instalaţii: ele nu sînt niciodată o grupare arbitrară de lucrări de artă determinată doar de sensibilitatea sau gustul artistic.

(. . .) Una dintre realizările sale semnificative este că, spre deosebire de mulţi artişti contemporani, care sînt total lipsiţi de un program, Neagu se poate mişca *fără a se contrazice* între diferite moduri de activitate artistică datorită consistenţei şi prudenţei bazei sale teoretice. O operă concretă care înglobează arta conceptuală, artă a reprezentaţiei şi a construirii obiectelor, abstracţie şi formă, suscită într-adevăr un mare interes.

traducere
mihaela eftimiu

https://biblioteca-digitala.ro

paul neagu și opera sa într-o «lecție de limbă moartă»*

coriolan babeți

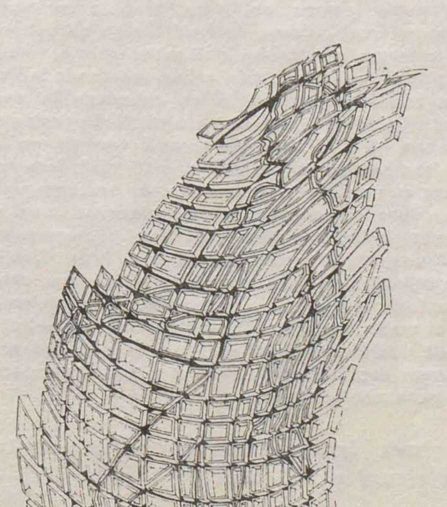
«A încerca să găsești precedentul intuitiv al abstracției în varietatea simbolului artistic înseamnă să menții vie în memoria ideii trecutul ei perceptiv și reprezentativ. Simbolul devine astfel semnul prin intermediul căruia se reface legătura vizuală și intuitivă cu lumea pierdută pe drumul construirii unor abstracții în care deopotrivă imaginea obiectului și încărcătura afectivă a subiectului trebuiau părăsite pentru realizarea intereselor pragmatice ale cunoașterii. Operei de artă simbolice îi revine funcția acestei restituiri.» Gabriel Liiceanu: «Încercare în politropia omului și a culturii», p. 58.

fiul risipitor

Acest eseu nu pleacă de la opera lui Paul Neagu, ci în întîmpinarea ei. În întîmpinarea lui.
În România faptul că un artist trăiește la Londra sau în altă metropolă occidentală face ca imaginea lui să se atenueze progresiv pînă în pragul uitării. Să dispară chiar în spatele unor mesaje nebuloase, răzlețe. O conjurație a tăcerii — întreținută de traficul anevoios al informațiilor exacte, de dificultatea, chiar imposibilitatea organizării unor expoziții sau de participarea la ele și nu în ultimul rînd de prohibiția publicistică a acestor nomina odiosa a fiilor risipitori — face ca destinele acestei categorii de artiști să devină «paralele» cu istoria artelor din țara lor natală. «Tatăl» rămîne intransigent cu fiul său risipitor, «vinovat» de a fi plecat să învețe, să risipească din acest (im)personal tezaur. În mod curios fratele îl așteaptă, în timp ce tatăl nu vrea să știe nici măcar despre cel ce a reușit în peregrinările lui. Nu vrea să știe pentru că nu înțelege că în ordinea spiritului frontierele inventate de istorie sînt sistematic încălcate de același spirit care «bîntuie — cum se știe — unde voiește». Mai mult, istoria nu pare să fie o lecție demnă de atenția noastră... Nu am învățat nimic din «cazul Brâncuși», din care am făcut caz cînd nu mai era cazul. Nici la ceasurile de crepuscul ale vieții lui geniul nu și-a primit iertarea. Oferta, ofranda, i-a fost persiflată, refuzată.

Dacă despre Paul Neagu, după 18 ani de exil, se știe cîte ceva în România și în esență că e bine situat în arta britanică, despre opera sa mai nimic. Mai exact e cunoscută în cercuri restrînse de artiști, istorici și critici de artă. Prin cataloage și alte publicații răsfirate prin țară de artistul însuși. Nu cunosc multe exemple de «inechitate» mai mari în arta românească decît aceasta de a nu cunoaște și cultiva și «acasă» o operă de importanța celei pe care pînă în acest moment Paul Neagu a semnat-o. Ignoranța noastră întreține o flagrantă disproporție între importanța acestei opere și «notorietatea» ei românească, între discreția cu care e tratată acasă și succesul ei britanic și internațional. I-am văzut pe viu puține lucrări dar am avut, în schimb, privilegiul de a-l surprinde «la lucru», în România. Mai precis, la Timișoara, în 1984. Într-un subsol aglomerat și impropriu din locuința unuia din frații săi, Edi Neagu își improvizase un atelier, în care pe aproape toată perioada sejurului său, ce se voia de odihnă, a lucrat un «Hyphen pentru Timișoara», în lemn și buloane de bronz prețios finisate, rămas în colecția fratelui său. Imaginea pe care mi-am întipărit-o în memorie, atunci în «atelierul» ad-hoc, era aceea a unui om extrem de elegant și stilat, angajat într-un efort fizic ce nu rima cîtuși de puțin cu figura lui senină. Rima cu alte cuvinte în interiorul său mobilat cu o teribilă tenacitate, cu o capacitate de efort care a ajuns demult o a doua natură. Nici un exercițiu de imaginație nu poate substitui contactul nemijlocit cu lucrarea de artă. Mă supun însă acestui exercițiu figurîndu-mi «prezența»obiectului, scara, textura, modificările formelor produse de mișcarea mea în spațiu... Scriu cu alibiul că nu e decît un text de întîmpinare. De așteptare...

«... Ocazia oferită de soartă era mai curînd anglo-saxonă... — se confesează artistul. Nu atît Anglia, cît Londra m-a atras la început, prin misterul ei teatral, un pic morbid, extraordinar de deosebit de lumea latină a Parisului sau a Bucureștilor. Părea o altă planetă plină de promisiuni necunoscute.



Cu alte cuvinte era orașul cu suficiente tenebre ca să-mi atragă curiozitatea-mi nestăvilită pe care o aveam din plin.» (Dintr-un interviu «epistolar» cu răspunsuri datate, 10 aug. 1987)
Albionul, ca orice patrie a diasporei, i-au dezvăluit lui Paul Neagu prin diferență, prin «ricochet», experiența «reamintirii». Iată-l în continuare pe artist într-un pasaj despre «acasă»: «Duhul arzînd mocnit al ordinii calme din ograda țăranului... Stima cea mai mare pentru simplitatea și laconismul (economia de mijloace) a producătorului spiritual de acasă... obiectul total al geniului românesc (pentru mine) este acea casă de la țară (este una la Muzeul Satului) cu o curte pătrată interioară (self-sufficient), formată din casă și alte diverse grajduri și hambare, cu o cărare pietruită în diagonala acestei curți (ca tip cred că vine de la romani), nu atît de la valahi, și-n același timp îmi plac prin sublimul lor lanurile imense de grîu auriu în soare așteptînd secerătoarea... Ca la etrusci!» În disputa, pseudo-disputa ce e «british» versus, ce e «românesc», Paul Neagu răspunde cu o operă care pe de o parte desfide asemenea disocieri, iar pe de alta sugerează comunități «freatice» ce transgresează diferențe și transfigurează substanța identității etnice... Cît privește beneficiile pe care artistul însuși le resimte din experienta lui britanică, tot el pare — pentru moment — cel mai indicat să le sesizeze. «Cred că ce m-ammaturizat aici era deja în mine din spețа mea transilvăneană, o anumită detașare filosofică sau filosofantă care Anglia și-o pune foarte bine la punct, această distanță care te ajută cînd vrei să te obiectivezi, pentru că avantajul el este în primul rînd autocritica. (Antidotul fanatismului sau al dogmatismului autocritic!) Un alt fapt pe care Anglia ți-l ajută și ți-l încurajează este avantajul indirect al devenirii autosuficiente». Cele două evenimente semnificative ale biografiei românului Paul Neagu — văzute de acasă — sînt așadar, pe rînd, faptul că el trăiește în Occident și mai ales că acest lucru se petrece la Londra. Paul Neagu este primul artist român important care «alege Londra cînd putea să aleagă Parisul...» Pentru prima oară un artist de această talie face carieră internațională acolo, întrerupînd o tradiție extrem de respectabilă în istoria atracției exercitate asupra artistului român, în general, de capitala europeană a artelor, Parisul.
Dincolo de concursul de împrejurări care a făcut ca o pagină de artă românească să fie scrisă de Paul Neagu în capitala Angliei, există și în acest eveniment motivații mai adînci decît puterea noastră de înțelegere. Îndrăznesc să cred că însuși stilul tînărului de atunci s-a recunoscut în tradiția conservatorismului britanic, în rigoarea împinsă pînă la rigorism, în fair-play-ul proverbial, în garanțiile de liberă exprimare pe care acest mediu le oferea «profesorului de energie» Paul Neagu. Și apoi numele primului său protector era Richard Demarco, galeristul edinburghez care descoperise și cultivase în anii '68—'72 o suită respectabilă de artiști români.
La această oră Paul Neagu are — ca stil personal — un aer very british; calm, eleganță, claritate a expre-

Anthropocosmos, *proiect, 1980*

* *Fragmente dintr-un eseu dedicat artistului la 50 de ani, febr. 1988*

siei şi exprimării, o poezie a exactitudinii... Are gravitatea scandată de humor. proiecte verificate mereu de un instinct al realului... E contaminat. Şi contaminant.

« Acum, după 18 ani, cred că Londra sau Anglia nu mai sînt de mult o enigmă pentru mine. Curiozitatea mi-a fost satisfăcută pe deplin, iar pribegia trebuie să-şi pună cortul pe alte meleaguri... Şi retragerea mea nu va fi cu torţe. Mai curînd e un reflux lent... »

Ceea ce anunţă însă un flux într-o altă geografie spirituală... Pînă atunci imensul travaliu al acestui artist a reuşit să eclipseze drama de a fi « pentru români un exilat, pentru englezi un intrus ». Din pricină că Paul Neagu nu a avut în toţi aceşti ani cultul răgazului, extrem de prins cu lucrul în atelierul său, ocupat cu cursurile de sculptură la care a participat, cu obligaţiile de pedagog, cu cele peste 30 de personale itinerate între New-York şi Tokyo via Londra. Un palmares demn de portretul perfect al unui fiu risipitor. Risipitor de spirit.

artistul şi « împrejurările » sale

Intuiţia fundamentală a unei întregi generaţii din care Paul Neagu face parte fusese că integrarea — critică — într-o tradiţie autohtonă era premisa redescoperirii unui limbaj. Pentru ca tradiţia să fie cu adevărat fecundă, adică înnoitoare, ea trebuia să fie « respectată » în esenţele ei şi « trădată » în « aparenţele » ei. Iar o bună valorizare a acestui fluid vital începe cu înţelegerea lui. Tradiţia, aşa cum a fost înţeleasă de Brâncuşi, dezvăluia în fond « comunitatea » de tradiţii pe care orice etnie o poate particulariza, dar nu o poate evita.

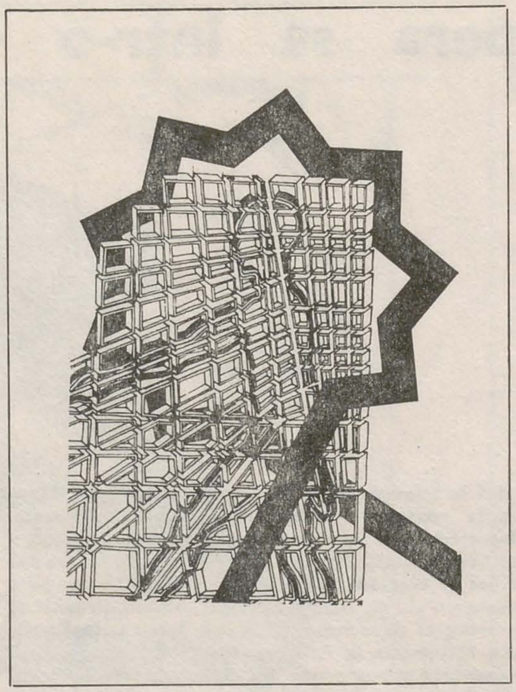
Paul Neagu este el şi împrejurările sale... În împrejurările acelor ani '65—'71, în lucrările sale de tip « central », « Multiplul » începe să fie mai evident decît « Unul ». « Inteligibilele » sînt materia primă a concretizărilor sensibile. Artistul intuieşte şi îşi demonstrează sieşi că Criteriul cu care se poate ordona (în) oceanul de informaţie şi diversitate al lumii, cu care se poate exorciza îndoiala şi modela o opţiune necesară — e Înţelegerea, Intelecţiunea. Evoluţia operei lui Paul Neagu e de altfel o suită de « staţiuni de (s)elecţie », un joc grav de avansare spre esenţele pure de aparenţe, dar « impure » de articulaţii analogice... Cea mai « informată » fiinţă — omul — Adam, e chemat de Creator să numească Creaţia divină tocmai pentru că e « informată » cu posibilitatea înţelegerii. Cel mai « informat » produs al său e arhetipul tocmai pentru că el depune mărturie de această originară proximitate dintre Creator şi Creat, dintre lumea creată şi actul numirii ei ca act de înţelegere. Simbolul e amintirea transparentă a Creatorului văzut prin exemplaritatea începutului, reflexul materializat al puterii de înţelegere a lumii ca unitate dintre Creat şi Creator. În el persistă, mai camuflată uneori, amintirea primei înţelegeri a formelor ca numire a esenţelor, numirea Adamică a lucrurilor. De aici pornim în întîmpinarea operei lui Paul Neagu. În rădăcina cuvintelor, a numelor, a verbelor sau atributelor adecvate formelor cultivate de artist trebuie, ar trebui, să avem un comentariu apriori. Un reflex lingvistic al structurilor simbolice care descriu avant la lettre opera sa. O exegeză într-o « lecţie de limbă moartă ». În perimetrul specificităţii lor, « conotaţiile » lucrărilor lui Paul Neagu au încă din anii de debut o aură intens « denotativă ». Totul stă de la bun început sub semnul lui « lectio ». Demersul lui refuză să configureze capricioase « invenţii » înfăţişîndu-ni-se cu aerul unor dezinvolte « descoperiri »... marcate evident de naivitatea, stîngăciile şi prospeţimea pe care numai « uimirea » provocată de o « descoperire » le developează. Ironia postduchampiană, cu care a fost etichetat, e mai curînd un mod de a fi un adolescent al spiritului critic. Cînd, în schimb, a fost apreciat ca post-brâncuşian, Paul Neagu desfăşura de fapt un examen « înţelegător » al morfologiilor brâncuşiene din perspectiva unei viziuni personale deja afirmate în Anthropocosmosuri... Nimic epigonic în actul de a « vedea », « coloana » sau « torsul » ca structuri celulare. Spiritul Formei este în cazul lui Paul Neagu diferit. El nici nu sesizează « oul » ci, eventual, articulaţiile lăuntrice ale celulelor lui.

În primul rînd Paul Neagu nu « vine în artă dinspre artă, ci dintr-un tărîm mai vast, integrator şi recuperator, al gîndirii simbolice ». În fapt, perspectiva din care arta a prins fiinţă şi s-a adresat fiinţei. Fără a avea neapărat şi conştiinţa — în accepţia noastră — a acestei perspective. Întrebarea pe care o suspendăm — pentru moment — e dacă « a fi » şi « a avea » (această conştiinţă) pot coexista în perimetrul experienţei simbolice actuale? Pînă la încercarea de a răspunde (afirmativ) prin exemplul operei lui Paul Neagu să decelăm back-ground-ul şi conexiunile sale — mediate sau frontale — cu tradiţiile culturii populare româneşti, dar şi cu ideea de tradiţie... « În ţară am legături extrem de adînci cu vizualul şi palpabilul unor lucrări vechi... » ne încredinţa artistul în acelaşi interviu. « Propunerea » de a-i refuza lui Paul Neagu sugestiile indigene într-o operă în care aceasta ar fi mai curînd urbană decît rurală amputează discuţia despre (re)sursele demersului său oarecum ireductibile la civilizaţia citadină. « Rurarul » e numai foarte bine captat şi ascuns în trama operei lui. În nici un caz inexistent sau inoperant. Capacitatea artistului de a trata eufemistic această influenţă, ca şi maniera discretă de a (se) referi la universul satului, geniul cu care el actualizează « lecturile » din cîmpul tradiţiei româneşti nu pot — cel puţin pentru noi — nu trebuie să voaleze raportul real cultivat de Paul Neagu cu spiritul şi concreteţea produsului civilizaţiei rurale. Aceasta în unele enclave ale sale e încă foarte vie în România, încă neconstrînsă să se refugieze în spaţiul muzeului. Paul Neagu şi-a asumat fără perplexitate, precum şi fără adulaţie această tradiţie pe care a descoperit-o afină ideii unui limbaj oecumenic. Ceea ce asigură rezistenţa acestor proiecte pe termen lung şi coerenţa lor interioară e însăşi substanţa gîndirii simbolice şi reflexul ei hermeneutic. « Avangarda » acelor ani 1965—71, în România, s-a dovedit a fi « ariergardă », « păzirea a ceea ce era îndărătul ei »... Autenticitatea funcţională a unei tradiţii se măsoară prin aceea că ea obligă mai mult decît că artistul se simte obligat faţă de ea. Numai dacă nu eşti « chemat », poţi trece absent printre manifestările ei...

lectura înţelegătoare: teoria artistului ca ritual purificator

Cînd Bill Packer consideră că « neexplicate » — « lucrurile lui Paul Neagu sînt mai convingătoare (puternice) şi mai reale », el reuşeşte totuşi una dintre cele mai subtile « explicaţii », identificînd, presupun, în opera lui caracterul simbolic al formelor, suficienţa prezenţei lor în lume.

Mai presupun că criticul englez a sesizat, în meditaţia sa, condiţia sensibil perifrastică a exegezei dedicate operei lui Paul Neagu. De unde, de pildă, impresia că cele mai pertinente texte semnate de artist par că o însoţesc, dar nu o explică, o prezintă dar nu o dezvăluie mai mult şi mai profund decît o reuşeşte artistul însuşi? La rîndu-ne sîntem încercaţi — scriind despre atelierul lui Paul Neagu — de senzaţia unei auto-damnări la un discurs « tautologic » în raport cu textele teoretice ale artistului. Admirabil, şarful acestora, timbrul lor filosofic, mesajul lor sapienţial, ne obligă parcă să le urmăm ideatic. Rămîne însă mai puţin explorat subtextul operei. Atenţia exegezelor s-a concentrat mai mult pe text şi pe context. Atenţia comentatorilor britanici în special. Lucrările lui Paul Neagu sînt « mai convingătoare (puternice) şi mai reale — neexplicate », pentru că ele sînt indiscutabil deja « saturate » de « teorie »: ele absorb o mare bogăţie de « explicaţii », de speculaţii, de teorie adică de « călătorie », de informaţie, de cultură artistică în speţă. Cazul (şi fenomenul) « pune — în abis » o relaţie proprie unei alchimii arhaice. O teză mai veche, şi care face figură de loc comun în hermeneutică, admite un primat al teoriei — în societăţile de tip arhaic — în raport cu întruparea simbolului. Înainte de a scrie omul arhaic a « citit », a deprins citirea lumii.



Anthropocosmos şi «Fusehead», 1981

Paul Neagu îşi titrează laconic un amplu ciclu de lucrări: Hyphens — îl subtitrează « hermeneutică vizuală »: ideo-gramele unei întinse lecturi înţelegătoare. Artistul — hermeneut şi mesager al tradiţiei, protector în secolului nostru al călătoriilor în « haosul » artei.

Sensul e poate urma elementară a încercării reuşite de a descifra şi recunoaşte semnificaţii în virtutea faptului că « sensul existenţei este (şi acela) de a-i găsi un sens ».

De unde această sete de sens, de ordine, de coerenţă, a unui atelier în care nici un « enunţ » din nici o vîrstă a sa, nici o formă nu sînt abandonate, contrazise, sau renegate, ca în atîtea exemple de capricioasă discontinuitate a atelierelor din arta modernă contemporană? (discontinuitatea devenită prin ea însăşi un blazon al modernismului). E proprie atelierului lui Paul Neagu o articulaţie clară a sensului metonimic (pars pro toto), cu cel sinecdotic (totum pro parte). Desenul, pictura, sculptura, instalaţiile îşi comunică trans-stilistic spiritul formelor simbolice. Sensurile lor sînt mereu reiterate, dizolvate, recoagulate şi finalmente articulate într-un « sistem »: condiţie — prin excelenţă — a structurilor simbolice. Un atelier « prins » în jocul « cercului hermeneutic » în care semnificaţiile au tendinţa să se repete visînd cu alte cuvinte o « constantă », cum în natură fiecare « individ » aspiră să devină « specie ». Ceea ce e frumos în natură e persistenţa unor forme. Ceea ce e frumos în atelierul lui Paul Neagu e persistenţa unei atitudini şi rezistenţa nucleică a unui stil, a unui modus operandi.

În atelierul lui Paul Neagu, teoria lui pare din pricinile de mai sus nu cea mai bună « continuare », ci cea mai bună « introducere » în înţelegerea mesajelor lui. Hermeneutul resimte totuşi aripa lui Hermes... Un hermetism pluteşte adică în ambianţa operei sale... Un hermetism care nu e al cutărei lucrări, ci dimpotrivă se livrează cu o anume cordialitate şi pe care nici titlurile cu « paradoxe » nu o alungă... Dimpotrivă. În genericele sale « Monolit deschis », « Fuziune deschisă », ca într-un ecou tîrziu al practicilor Zen, artistul exorcizează antinomiile, cultivînd jocul contrariilor conciliate.

Aşadar, teoria artistului însuşi ca pavăză a operei, cu preliminariile ei savante, critica « intrateritorială », critica « producătoare de obiect »... a împrumutat — la Paul Neagu — chipul unui ritual purificator, adică al unei ordonate introduceri în exerciţiul spiritual al « realizării » ideii artistice. « Manifestul Artei Generative » (1977), artistul însuşi îl numeşte « Guide ». Ceea ce în ordine epistemică şi morală e altceva decît retorica manifestelor avangardei. Nu patosul radicalismelor şi nici retorica deciziei subiective — ce caracterizează atîtea « manifeste » ale artei moderne — descrie teoria sa, ci structura ei pregătitoare, cunoscătoare. Atingerea « stării de a face ». Rit şi ordine (ordo) au cohabitat în acelaşi cuib etimologic. « Rta »(în sanskrită) şi

https://biblioteca-digitala.ro

Anthropocosmos, proiect, *1980*

«Arta» (avestică) semnificau odinioară «ordinea bună a lumii». Opera lui Paul Neagu e o bună ocazie de reamintire a acestei imemoriale identităţi de sens dintre ordine şi ritual. E însă un ritual în care se integrează — o subliniem — calculul savant şi reverenţa arătată materiei, obiectului artistic, lumina «rece» a proiectelor şi lumina «caldă» a formei materializate.

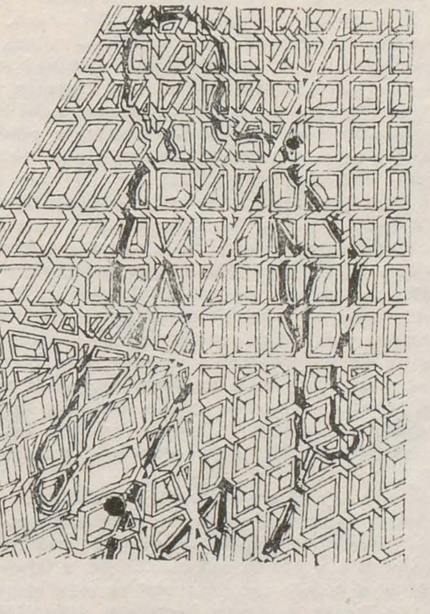
artizanul cu conştiinţa zidirii lumii

Paul Neagu controlează cu rigoare elaborarea lucrărilor, dar voalează cu aceeaşi ştiinţă şi savantă diligenţă artizanală întregul arsenal teoretic şi proiectual în puritatea formelor, în demnitatea sensurilor, în moralitatea obiectului (înţelegînd prin moralitate, aici, perfecţiunea sa tehnică şi artizanală). Poziţia artistului în efortul propriu-zis realizator e clasică... Euritmiile Partenonului există (şi) pentru a disimula efortul realizator, nelăsînd să se bănuiască labirintul din substrucţiile lui. Tot într-un templu şi tot pe Acropole, era păstrată drept cel mai de preţ obiect al opistodomului o masă pliantă, ingenios articulată, atribuită legendarului Dedal... Un tehnites este şi Paul Neagu. Un «tehnician» — am spune — dacă secolele din urmă nu ar fi uzurpat cu accepţiuni peiorative sensurile iniţiale ale acestui cuvînt. Paul Neagu: un rasat artizan cu ascendenţă dadalică... De altminteri, atelierul său, în care artistul se identifică adeseori dulgherului, recuperează sensul originar al cuvîntului. «Hastelier» fusese în evul mediu mai întîi atelierul dulgherului. «Instalaţia» montată în vara '79 la I.C.A. era în totalitatea ei metafora şi epura acestei accepţiuni de univers al dulgherului.

Un tehnites pentru care «voinţa de artă» e veghează autoritar de o «voinţă epistemică». Vectorii ei îl răstignesc pe artist între cîntecele de sirenă ale metafizicii, ştiinţelor exacte, artelor, istoriei, cu duhul ei etnic cu tot. G.A.G.[1] reprezintă — dincolo de astuţiile economice, conjuncturale — la mulţi ani după epuizarea «enigmei», un gest eliberator de sub presiunea structurii schizomorfe a experienţelor artistice moderne. Gîndirea «convergentă» a artistului cîştigă însă majoritar disputa cu tentaţiile centrifugale. Obiectul e pentru Paul Neagu tocmai focarul care înmănunchează «corespondenţele» acestor vectori, compatibilităţile lor ascunse, chiar transparenţa lor... Cutare lucrare nu are şi acest sens şi un altul, ci un sens prin altul şi din nou prin altul... Morfemul «celulei» de pildă e manipulat de artist în înţelesul ei primar de «loc gol», aşa cum apăruse la microscop ochiului nostru în secundele descoperirii ei (în Antropocosmosuri). Celula însă, în cadenţa cu care edifică figura unui Antropos, se străvede «monadă» — unitate constructivă şi ordonatoare a lumii. Un maëlstrom de determinisme, intuiţii, informaţii, idei, concepte, atitudini, comportamente şi credinţe religioase sau «convingeri» filosofice, guvernează opţiunile artistului în secolul al XX-lea. Intuiţiile le ai, ideile te vizitează, informaţiile le obţii, conceptele le extragi, atitudinile ţi le formulezi... dar în credinţă «eşti instalat». «Săgeata alegerii» ne locuieşte dar descoperirea, desăvîrşirea şi practicarea ei cade în sarcina noastră. Numai grădinărind o bună «alegere» îţi acorzi şansa de a fi un «ales» în artă. Dar numai o perpetuă mlădiere a alegerii îţi descoperă bucuria de a «avansa» în interiorul ei.

În Informaţia sa frizînd erudiţia, în intuiţiile sale confruntate continuu cu realizarea nemijlocită a obiectului, în ideile sale articulate silogistic, religiozitatea lui Paul Neagu asigură «trăsătura de unire»; ea e «hyphen»-ul (căci hyphen(engleză) = trăsătură de unire) eteric al experienţei sale artistice. Oricît de discretă în comportament, ea e decisivă în structura operei. Artistul are o fertilă instalare în credinţă: difuză cît să nu adumbrească travaliul creator, decisivă cît să îl orienteze pulsatoriu, naturală cît să nu-l fixeze sub incidenţa cutărei dogme. Religiozitatea lui Paul Neagu e introvertită dincolo de metamorfoze... Pentru Paul Neagu lumea este o zidire

[1] Grupul de Artă Generativă (Generative Art Group = G.A.G.) 1972—1975



inteligentă, zidirea unei inteligenţe, materializarea unui proiect divin; o reprezentare dintr-o suită de nuanţe în care este percepută Creaţia lumii. În aceste credinţe «de prag» pentru un «ritual de trecere» care este arta simbolică, un alt avatar al ei, cel christic e reprezentarea creaţiei ca plăsmuire (plasso) a lumii. Pentru cel ce ia în seamă acest studiu al revelaţiei, forma traduce îndeobşte carnalitatea, corporeitatea lucrurilor, întruparea lor. Perspectiva generică a conştiinţei zidirii lumii îngăduie vederii şarpantele lumii, asizele şi principiile ei constructive. Din acest punct de vedere religiozitatea lui Paul Neagu este precreştină. Pentru el forma nu e întrupare, ci edificare.

Hermeneutica însăşi îşi justifică raţiunea de a fi prin descifrarea semnificaţiilor majore, prin actul degajării structurilor. Paul Neagu degajează structurile din densele sugestii ale unor patterns, patterns-urile din vitalitatea tradiţiei (con)structive a formelor utile... A avea conştiinţa «zidirii» lumii înseamnă a presupune raţionalitatea şi inteligibilitatea ei. «Starea de a face» se deschide în atelierul lui Neagu, tînăr, cu exerciţiile spirituale ale «lecturii», cu vederea aţintită spre acest mare edificiu — text al lumii. «Saper vedere» era pentru un Leonardo cel mai mare dar făcut artistului... A intui deci homologia dintre «creaţie» şi «edificare» echivalează cu a avea şansa să fructifici inteligibilitatea Realului şi cu a obţine premisa pentru transcrierea unei ordini obiective ca armătură impersonală a structurilor simbolice. Nu numai ordinea Naturii şi Artefactului ancestral îl «inspiră» pe Paul Neagu, ci şi ordinea cu care au fost «informate»...

Pentru cel ce admite «zidirea» lumii, vederea lui sesizează geometria «proiectului» divin, ordinea «şantierului», «tabloul elementelor» şi «materiilor prime», instrumentele, ustensilele... O imaginară (şi imaginată de artist), în desene, reuniune de Hyphens, Starheads, Open Monoliths... suita de forme din «Nine Catalytic Stations» alcătuiesc metafora unei asemenea scenografii populate de ustensilele ludice evocînd mereu apropierea iminentă a Arhitectului...

Guvernată de precizie nucleică şi imponderabilele unor ambiguităţi, experienţa simbolică — ca proces generativ de forme sau ca proces aperceptiv — e un concentrat «ontic» prin care subiectul îşi satisface exigenţele unui echilibru vital. El păstrează legătura cu întregul lumii. Un echilibru obţinut tocmai din priza cu «totalitatea» sublimată în «realitatea» simbolului. Simbolul e în fond instrumentul unei profilaxii spirituale şi, la rigoare, al unei terapii. De-a lungul acestei oglinzi netede, nesofisticate, a simbolului, omul se descoperă cosmos «de buzunar», în dialog şi analogie cu marele Cosmos. Simbolul — oglindă netedă a experienţei unitive a creaturii cu Creatorul său.

«Totul e însă şi inversul totalului» (în rezumatul unui vers gnostic al poetului Nichita Stănescu) mecanica şi mecanismul cunoaşterii simbolice... Totul e afirmare şi transparenţă a totului. Cu vidul lui cu tot.

În «deghizamentele» sale moderne, simbolul continuă să se «întrupeze» (formalizeze) şi să se «destrupeze» (comunice) la răscrucea dintre «locul tare» al transparenţelor de sens şi «locul slab» al preciziei formale. Brâncuşi avansează prin aproape 30 de ipostaze ale păsării pentru a încerca să obţină esenţa ei, zborul.

În bogăţia versiunilor de «Hyphens» avem de pildă proba că Paul Neagu aproximează un arhetip — care la rîndu-i îi livrează posibilităţi de dezvoltare. Ipostazele sculpturilor lui Paul Neagu se întemeiază tocmai pe «locul tare» al transparenţelor de sens al nucleului formal, cum şi pe inefabilul lor torenţial. Pentru a ilustra structura paradoxală a simbolului, nici un Hyphen nu va fi apt să rezume pluralitatea lor încapsulînd toate sensurile celorlalte. Un hyphen aproximează în fond un principiu (pe care succesiunea lor îl confirmă). Simbolul e instrumentul care ne descoperă pe noi înşine ca alcătuiri simbolice. El satisface astfel şi reveria includerii prezenţei persoanei care îl figurează în concreteţea sa. Om şi Simbol, două «nemărginiri» faţă în faţă, vehicul, fiecare, al celuilalt vehicul. Figurarea unui simbol e echivalentă traversării unei traversări de care sîntem şi noi traversaţi.

Paul Neagu se mişcă în orbita acestei funcţii fundamentale a experienţei simbolice; realizînd Forma simbolică pornind de la Esenţă, artistul avansează spre condiţia de Esenţă realizînd o Formă....

Antropocosmosuri, Hyphens, Open-Monoliths, Starheads... Întreg acest repertoriu de forme visînd fiecare în parte şi împreună invariantul, se petrec în ecoul surdinizat al vocii Absolutului. Absolutul — termen care continuă să jeneze cultura modernă — rămîne realitatea unei incinte în care continuăm să pătrundem, să încercăm a pătrunde. Prin infinitele-i intrări. Numai că aici nu se poate pătrunde prin efracţie. Poarta pe care Paul Neagu o accede e aceea la care eşti întrebat dacă ai măcar conştiinţa «zidirii» lumii, Inteligenţei care o transcende şi o locuieşte. Conştiinţa că universul e imaginea unui proiect în mers...

Demersul artistului nostru e într-un fel profund «mimetic». Nu o imitaţie a lucrurilor Realului tel quel, nici o imitaţie a Naturii în modul ei de operă, ci o imitaţie a proiectului după care lumea este edificare. Printr-o paradoxală reversibilitate, rigoarea fiecărei forme din atelierul lui Paul Neagu este reflexul acestui proiect, a principiului «ziditor», iar imponderabilul sensurilor, reflexul multiplului manifestat, a diversităţii prinse în torentul formelor lumii. Formele simbolice sînt informate de credinţă, de cuvîntul ei ziditor, cum lumea a fost informată de Logos.

Paul Neagu consolidează familia de spirite a artei moderne care par chemate să restaureze încrederea în această experienţă ancestrală a omului. Fără bigotism şi fără fanatism. Opera sa are o dimensiune etică, apolinică. Tocmai pentru că artistul e profund in-format şi credinţa lui asumată.

forma sculpturii = conceptul ei: limita, conturul.

Din torentul formelor lumii Paul Neagu reţine specia în care se recunoaşte. « Forma, geometric vorbind... este conturul, este aparenţa Limitei. Limita şi forma, iată ceea ce ne determină, ne specializează, ne divizează. Această divizibilitate la Infinit, care este curgerea în forme, iată ceea ce ne separă de Creator. Între Creator şi noi există Limita, adică determinativul propriu fiecărei creaţii. Şi dacă între Creator şi noi nu există altceva decît Limita, e pentru că dacă ea e suprimată orice creaţie dispare spre a nu rămîne decît unitatea universală.»

În orbita acestei accepţiuni a formei se distilează opţiunile estetice ale lui Paul Neagu care glorifică în sculptura sa însuşi conceptul de «limită» ca determinativ al manifestatului, ca emblemă a creatului, ca anamneză a proiectului divin. Dificultatea pe care şi-o asumă artistul — în linia admiraţiei sale pentru paradox — e de a transcende problema limitei în sculptură, mînuind-o, operînd cu ea şi chiar cu unitatea ei ultimă şi abstractă: linia dreaptă.

https://biblioteca-digitala.ro

E îndeajuns — crede Paul Neagu — o articulare savantă a ei pentru a evoca spirala, pentru a pune « în mişcare » principiul cartezian al dreptei. Limita nu e pentru artist ceva prin care un lucru încetează să fie, ci ceva de la care — după o meditaţie a lui Noica — acel lucru începe să fie, şi am adăuga să edifice. Un Monolith, Starhead, sau Hyphen sînt în plan semantic, simbolic, limitaţii care nu limitează, pentru că sînt limitaţii care adulmecă arhetipul, poate arhetipurile unui moment redutabil în istoria umanităţii: momentul aşezării. Aşezarea în spaţiu cu tot cortegiul ei de cauze şi de consecinţe asupra căreia nu vom insista aici. Ni se pare extrem de important însă să sugerăm că pluteşte în aerul atelierului lui Paul Neagu, în tipologia demersului său o temeinicie a elaborării lucrărilor, o impostaţie proprie omului care s-a descoperit hyphen, trăsătură de unire între cer şi pămînt, agricultorul. « Aşezarea » lui Paul Neagu într-un « stil » e implicită solidarităţii sale cu un repertoriu de forme ce însoţesc actul « aşezării » omului în spaţiu, în istorie. Vîrsta imemorială a nomadismului, amintirea culegătorului sau vînătorului, precum şi aceea a lucrătorului pămîntului s-au insinuat cred în portofoliul nostru genetic... Arta, formele ei, mărturisesc adesea despre artişti « culegători », « păstori », « vînători », « războinici » sau « agricultori ». Deloc întîmplătoare cred e seducţia pe care asupra lui Paul Neagu o exercită curtea unui ţăran român, economia ei şi securitatea existenţială pe care o inspiră. Într-o asemenea incintă de curte ţărănească, multe din sculpturile lui Paul Neagu ar trece neobservate printre ustensilele adăpostite de acareturi. Le-ar zări cu siguranţă doar ochiul gospodarului exersat.

« Scrierea în spaţiu » cum îşi numeşte Paul Neagu sculptura sa, Scrierea formelor este — nu numai în raport cu acest univers — o transcriere. Transcrierea unei lecturi, sistematizarea unor urme. Abreviind, Paul Neagu procedează asemeni înţeleptului oriental, alcătuind primele ideograme din citirea şi sistematizarea urmelor lăsate de păsări pe nisipul unei plaje. Puterea de asociativitate primează aici. Inteligenţa lectorului e un alt nume pentru inteligibilitatea lumii...

« Limita » din care se construieşte efectiv forma pentru Paul Neagu nu mai are retorica pe care o provoacă surpriza unei descoperiri întîmplătoare, nici retorica indusă de nostalgia bunului pierdut, ci are calmul întrebării adresate unei realităţi presimţite, cercetate şi îmbogăţite prin dezvoltările ei concrete.

Ce întreabă şi pe cine, cum întreabă Paul Neagu? El se adresează aşadar vîrstelor arhaice ale omului « tradiţional », mai exact celui care s-a fixat în spaţiu, descoperind cardinalitatea lumii, hotarele ei, despre care — pentru Paul Neagu — nu depun mărturie doar relicvele arheologice, etnografiei, arheii trecutului în general. Vechiul nu-şi doarme somnul adînc în noaptea siturilor arheologice sau în penumbra muzeelor. El curge prin venele oricui e pregătit să-l capteze şi să-l propună ca un antidot al alienării, ca un vehicul de comuniune, care este Omul comunităţilor istorice. Gîndirea simbolică recuperează unitatea istoriei, sincronia ei, controlînd astfel spectacolul multiplicităţii.

Cînd am afirmat că în atelierul lui Paul Neagu există o prioritate a « lecturalului » asupra « scripturalului », am susţinut subtextual o încordare a atenţiei « ochiului mental ». O funcţie a spiritului care a trezit şi perfecţionat « lectura », dincolo de tot ceea ce este într-un artist, vocaţie, dar, harismă. Eleganţa operei lui Paul Neagu — de unde, cred, impresia de urbanitate distantă — vine din darul cu care acest artist e înzestrat, capacitatea sa de a eufemiza organic cele două mari surse ale operei sale: conştiinţa zidirii lumii şi solidaritatea sa cu o tradiţie indigenă, dar afină unui spaţiu mai amplu indo-european.

Dacă opera lui Paul Neagu are cea mai vagă relaţie cu acest cîmp de tradiţie, examenul hermeneutic, pe care îl propunem, va trebui să confirme observaţiile în lexicul aferent domeniului formal şi logicii sale. Trebuie ca sensurile să apară în etimologiile aceleiaşi tradiţii la care trimite opera artistului. Decupăm din atelierul lui Paul Neagu, Hyphen-ul, sculptura sa, morfemul pe trunchiul căruia s-au articulat cele mai multe cicluri de forme (în fapt un pattern înrudit şi mereu conjugat de artist cu alte forme).

ar, aratru, articulaţie, aritmetica

În România, un uriaş val de pămînt poate fi urmărit pe distanţe mari: Troianul, Valul lui Traian, căruia conştiinţa colectivă i-a atribuit origini mitice, considerat urma unor eroi civilizatori predînd locuitorilor acestei ţări taina agriculturii (legenda medievală atribuia aceeaşi formă de relief eroului Novac). Ritualuri numeroase relative la cultura pămîntului atestă o tradiţie surprinsă în neolitic în « culturi » ilustre de altfel, cum e Cucuteniul şi care se lasă urmărită în continuitatea ei în perioada bronzului, apoi în Hallstatt şi La Tène. Aratrul, cum se mai numeşte plugul arhaic, rariţa, arariţa sau rîmocul este ca mai tîrziu plugul, atestat în ultimul mileniu, emblema unei istorii a aşezării în spaţiu şi în istoria unui popor cu o continuitate de viaţă şi ocupaţii uşor de urmărit şi de configurat atît prin documentul istoric cît şi prin cel etnografic, viu, funcţional. Aratrul este în genere emblema unei vaste comunităţi istorice, europene, ariene. Extensia lingvistică o confirmă: aratron în greacă, aratrum în latină, araire în franceză, ard în germană, aratru în română...

Pentru greci el era — după Herodot — un dar al Cerului: Aratrul de aur. Instrument al hiero-gamiei prin excelenţă, într-o remarcabilă omologie magico-rituală a pămîntului cu femeia, a falusului cu aratrul, a muncii agricultorului cu actul generator. Un Przyluski sugerase înrudirea dintre langula-aratru şi linga (falus) în sanskrită, iar Dietrich a semnalat identitatea aratru — falus reprezentată plastic. Acelaşi cercetător se ocupă de relaţia arat—amat în opera poeţilor latini. Ararea ca semioză în actul iubirii. Despre transparenţa, analogia Hyphen — Aratru comentatorii lui Paul Neagu arată o unanimitate care ne scuteşte de alte comentarii. Pe scurt, din arealul culturii şi civilizaţiei rustice, împrumută însă nu atît forma sau Morfemul, cît principiul de alcătuire formală, derivat din Forma funcţională a « instrumentelor exosomatice » — instrumentele în prelungirea corpului. Dacă Hyphenul e iniţial un « Subiect Generator » contează mai puţin. Contează analogia pe care el o relevă ulterior artistului.

În primul rînd, indiferent de varianta sa, trepiedul alcătuieşte — in abstracto — infrastructura Hyphenului. Triunghiul pe care-l descrie e chiar emblema articulaţiei şi a stabilităţii. A aşezării. Trepiedul, piesă din scenariul atîtor ancestrale ritualuri, de la fumigaţia de preţioase esenţe, în recipiente aşezate pe umerii lui, pînă la recuzita unui laborator de « nunţi alchimice » sau invers... de la morfologia aparatelor de zboruri interastrale pînă la scaunul interiorului ţărănesc sau Jilţul Zeilor Olimpieni ori cel al Pithiei. Geometria lui pură consacră — paradoxal — înţelesuri criptice. La Delphi trepiedul ocupa centrul atenţiei hellenilor. Textele amfigurice ale preotesei, rostite deasupra acestei forme a jilţului ei — tronos — erau materia primă a unor lecturi ulterioare încredinţate unor « exegetai » ... specialişti ai lecturii ... Tot acest ritual se petrecea — dansul paradoxelor continuă — în interiorul templului, spaţiu al rigorii, ştiinţei constructive. În interiorul unui efort inteligent se petrece şi alchimia captării enigmaticelor omologii de semnificaţii pe care, prin sculpturile lui, Paul Neagu le propune. Desenele sale imaginînd diverse algoritmuri de Hyphens reprezintă poate chiar cea mai exactă probă a faptului că artistul însuşi continuă demersul hermeneutic — dincolo de orice narcisism — cu opera sa. Desenele care însoţesc de pildă formele din « Nine Catalytic Stations » sînt cele mai clare « comentarii » ale forţei lor simbolice. Tot astfel, cele mai « libere » lecturi, sau cele mai « riguroase » propuse de artist în textele sale, sînt pînă la urmă adăpostite de claritatea formelor, de frumuseţea expresiei, de ştiinţa constructivă şi de căldura manualităţii.

Trepiedul mai este însă şi simbolul unei « întemeieri ». Oracolul din Delphi ordonă lui Coroebos « să ia un trepied din sanctuar, să-l transporte pînă cînd îi va cădea de pe umeri ». În acel loc ales de zei se va fi întemeiată astfel Megara...

Trepiedul — tronos prefaţează aşadar construcţia, zidirea unei aşezări. Dar tronosul intră ca parte constitutivă în aratrul agricultorului, trepied care ară, arotron, care măsoară pămîntul spre a hotărî, de pildă, cu desenul brazdei incinta sacră a Romei: Quadrata (aratrum circumducere). Sînt transparente aici sensurile ambelor forme ale trepiedului de ustensilă întemeietoare de ordonare şi de început de lume. Hyphen-ul e o unealtă intens întemeietoare în atelierul lui Paul Neagu tocmai pentru că are « acoperirea » unor sensuri originare. El se pretează la o pluralitate de variante tocmai pentru că Invariantul e un « loc tare », arhaic, arhetipal, investit de magie şi ritualuri să reprezinte sensurile vieţii la care a participat, de care e ireversibil « informat ». Printre altele aratrul, tronosul, trepiedul, e chiar unealta întemeietoare a geo-metriei ca măsurare a pămîntului. Geometria variabilă a Hyphenului e alimentată de simpatia pe care aratrul o are pentru număr şi măsură, pentru calcul şi proporţie. Deasupra şi de-a lungul acestei forme — cum şi a ciclurilor rude — plutesc imponderabilele acestor vechi sensuri complice logicii formelor articulate ale geometriei. Paul Neagu a purtat pe umerii memoriei sale amintirea acestei ustensile funcţionale şi ritualice, prelungire a celei endogamice: mîna, braţul, emblema articulaţiei din corpul lui Homo faber.

În denumirea helenică a aratrului, arotron, găsim conţinută « adaptarea » însăşi a formei la rosturile ei. În arare — aro, aratrul « pregăteşte », « adaptează » pămîntul pentru actul rodniciei sporindu-i sensul natural. Rădăcina AR — consemnează şi în sanskrită o succesiune de sensuri relative la a « potrivi », a « întocmi », a « uni », a « alcătui » un traseu pe care îl vom urma însă în continuare în greacă, latină, română.

Pentru formele elaborate cu o « înaltă ştiinţă a joncţiunilor », « articulaţiilor », « unghiulaturilor », aceeaşi rădăcină în cele trei limbi cunoaşte dezvoltări cvasi identice. « Joncţiunea » artmos e corelativă « numerelor » şi « proporţiilor » cum şi ştiinţei « îmbinărilor » Aritmeticii. Pentru un lucru care « se imbrică » bine, se « îmbucă », adică se articulează logic, fericit, există adjectivul artios. Articulaţia — conjuncţia, îmbinarea — e un principiu formal omniprezent în atelierul lui Neagu. E un principiu constitutiv estetic. Artistul articulează formele ca şi materialele — lemn, piatră, metal, articulează întregul echipament senzorial — în happeningul « Blind Bite » antrenează synestezic auzul, mirosul, văzul, tactilul, gustul şi toate acestea cu meditaţia, îşi articulează corpul în « ploaia orizontală », în fine, articulează contrariile în titlurile lucrărilor...

Cum geometria pămîntului se articula — pentru agricultorul atent la circularitatea timpului, cu cerul — cu geometria celestă, Paul Neagu conjugă un trepied cu o stea în « Open monolith » intuind că Aratrul e un alt Nume pentru constelaţia Orion în astronomia populară: « Aratrul de aur ». Aventura etimologică, din care reţinem doar cîteva eşantioane, continuă însă să descrie îndeaproape opera lui Paul Neagu. Areté nu e numai ceea ce ştim în mod curent: « virtute morală », ci şi « merit » în genere, calitate a inteligenţei, dar şi « merit al artizanului ». Una din virtuţile operei lui Paul Neagu e calitatea artizanală a materializării. Gîndirea în materia operei.

Aratrul care urcă mereu în prim-planul evocării e înrudit prin toate proximităţile lui de sens cu ideea de « ordine », de « cadenţă ». Din rădăcina sa se dezvoltă artuno, ceea ce e egal cu « a pune în ordine ». Artistul arator îşi pune astfel ordine în incinta gîndirii şi travaliului său artistic, prin instalarea sa în coerenţa unui asemenea demers. El nu are doar « parfumul-levantin-al măslinului », ci şi energia comprimată în articulaţiile trunchiului său (« articulosus » e « noduros » — în latină).

Prin toate aceste forme, eliberate de masă — care se opun unei gravitaţii pe care însă o respectă — trece amintirea făuritorului de unelte ce îşi contempla mîna ca articulaţie a inteligenţei. Aratrul nu e doar o rădăcină formală, ci rememorarea inteligenţei exploratorii a omului care, ca să cunoască, s-a aşezat, a întemeiat, a proiectat. Ar e sunetul de fond al acestor forme, sunet plutind în enigmaticul palindrom dedicat agricultorului, alchimistului, artistului; SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS. Cel ce înfige adînc brăzdarul în ţarina memoriei lumii. Artifex: Paul Neagu.

https://biblioteca-digitala.ro

a cincea scrisoare

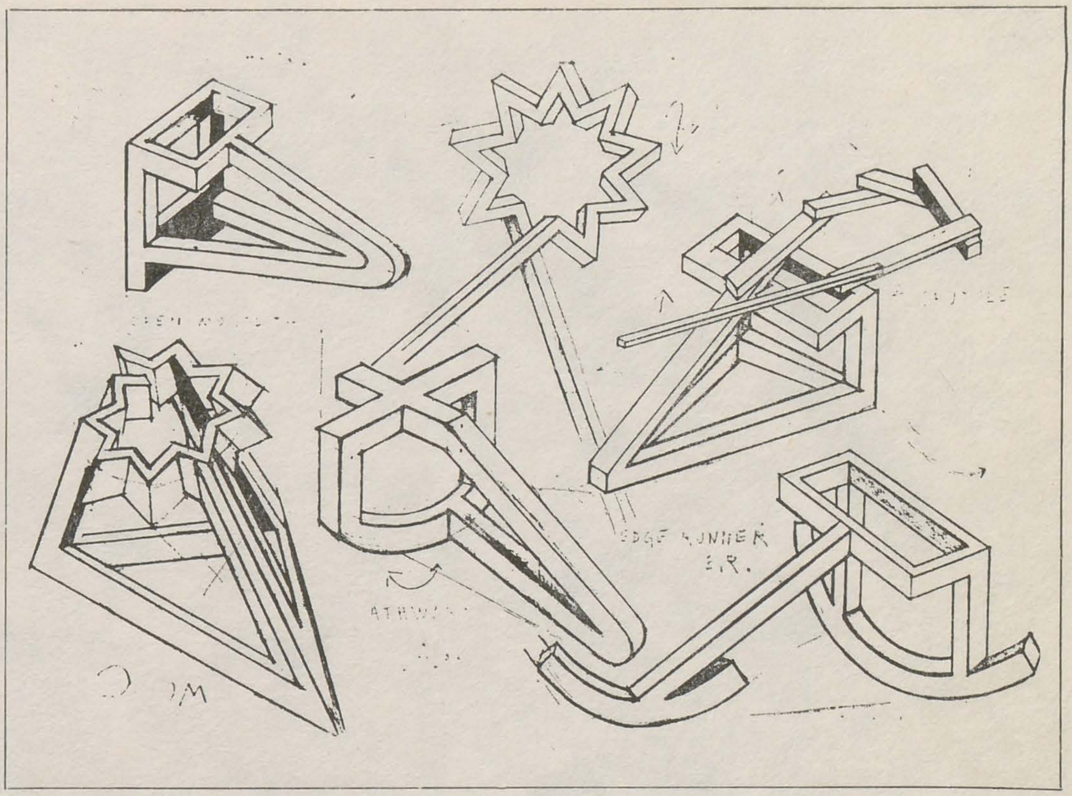
călin dan

Stimate Domn,

Îmi cer scuze pentru tonul personal al acestor rînduri, cu atît mai nepermis cu cît el poate da naștere unei confuzii de prealabilă cunoaștere. Nu pot renunța însă la procedeu datorită unei convingeri, instalată progresiv, potrivit căreia actul critic — deci conștientizarea percepției — este un proces liniar, excluzînd orice ramificații și implantare în curiozitatea mai largă și difuză a posibilului cititor; el privește doar pe cel care — dintr-o manie a precizărilor sau dintr-o spaimă a amneziei — caută să își fixeze reacțiile; asta pe de o parte. Iar pe de altă parte și, în general, doar ca simplă curiozitate, pe cel care a provocat textul, pe acel producător de semne care poate aștepta, mult mai liniștit și mai puțin solitar, reacțiile vectoriale ale cîtorva (mai multor) privitori an-amnezici.

Asumarea singurătății, implicînd aversiunea față de ea, se pot citi — deopotrivă — în ansamblul operei Dvs. Obiectele (semnele) au o precizie proiectuală, o răceală reiterabilă care implică solitudinea, distanța de la concept la formă. În același timp, introducerea acelorași morfologii în inerția (diferită) a mai multor tipuri de material, de la cele improvizat artizanale la cele sofisticat industriale — iată un procedeu reiterativ implicînd un efort de abolire a non-comunicării. Nu doar lucrările Dvs. sînt modulare, însăși gîndirea vă e structurată astfel, într-un sistem celular a cărui armonioasă monotonie ar putea implica ideea unei revelații lente, spiralate, lipsită de șocuri comunicaționale. Somnolența revelației e risipită prin violența tehnică, prin această polemică relație cu materialul, ceea ce mă face să bănuiesc un anume scepticism în fața capacității privitorului de a intra în concept pe căi pur și simplu aride. Scepticism, de altfel, pe deplin justificat.

De unde și o pedagogie textuală ce combină în mod caracteristic precizia inginerească și instrumentarul poetic, totul orchestrat în vederea unui discurs paralel cu cel al imaginilor. Un soi de performanță-prin-cuvinte, oglindind echidistant parcursul obiectual și anulînd — prin paradoxul maximei potențări — personalitatea făcătorului.



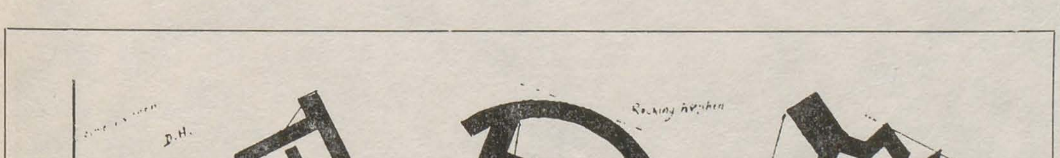
Această pendulare între personal și impersonal mi se pare a fi una dintre definițiile Locului în care vă înscrieți. Există o categorie de imagini/obiecte al căror mod de auto-exprimare, ținînd de o gîndire hermetică (în sensul chiar alchimic al termenului), dă privitorului o insatisfacție ce cheamă în ajutor persoana auctorială. În cazurile pe deplin constituite, această persoană este abstractizată într-un personaj, a cărui biografie e minimă în favoarea unei maxime forțe efigiale. Omul se adaugă la dilema operei, nu o diluează; un caz paradigmatic rămîne în acest sens Duchamp. Cred că e artistul de care sînteți cel mai aproape; chiar un fel de executor testamentar al neliniștilor din *La Mariée mise à nu...*

Am folosit pînă aici doar termenii privire-privitor. Aceasta pentru că acea sinestezie a palpării/mistificației/privitului mi se pare subsidiară unei funciare curiozități intelectuale. Palp-arta este, cred, o concesie făcută simțurilor ca trepte inferioare pe un drum ascensional, unde pure sînt doar energiile și geometria (ceea ce e filosofia pentru cuvînt — e geometria pentru materie — adică structurarea amorfului, convenție și mesaj). Pînă la urmă, obiectele pipăibile se refugiază într-o sumbră distanțare, ele sînt destinate doar adîncului, prin care agită și neliniștesc spiritul deschis inițial unor comode hedonisme.

Pentru că, dincolo de solaritatea zenitală a unui discurs cartezian, mesajele Dvs. rămîn ale cruzimii, agresivității și țin de o intuiție irepresibilă a precarității și neantului. Opera aparține contextului în care se naște dar și celui în care e receptată. Zoomorfismul latent al construcțiilor tripode nu are nimic ludic și jucăuș. Transgresarea regnurilor induce mai degrabă ideea capcanei. Apoi, în *Hyphen* prăbușirea, jgheabul rostogolirii à rebours concurează cu succes ideea ascensiunii, a creșterii armonice. Ca să nu mai insist asupra tăioasei agresivități a stelelor umblătoare.

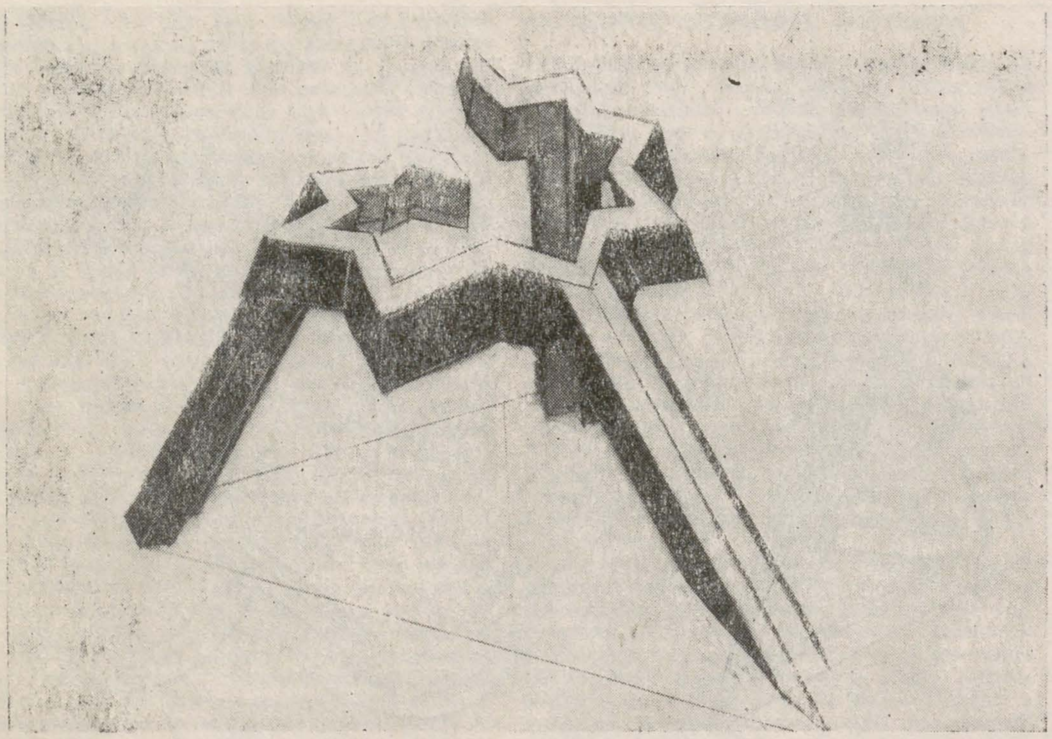
Desigur, fiecare vede în jur ceea ce îl interesează și încarcă lumea cu propriile obsesii. Dar dacă eu greșesc (ceea ce nu ar fi prea grav), mă susține în greșeală acel incredibil *Tors* brâncușian, disecat de Dvs. pînă la o reducție biologic-faliformă, de planșă anatomică suprarealistă. Numai o structură impregnată de tensiunile complicate ale subteranei existențiale putea simți nevoia să polemizeze atît de categoric cu geometria încrezătoare a compatriotului nostru.

În fine, ca argument la această abordare a lumii în negativitatea ei, mă voi opri asupra antropometriilor. Cînd spuneați că repetiția asigură durata erați, în consens cu John Cage, revelator al sensului care țîșnește din adiționări monotone de gesturi, semne etc. Globalitatea acestei acțiuni poate fi una cathartică, rezultanta ei rămîne tragică. Omul celular nu mi se pare a fi garanția efigială a unei creșteri armonice; el este mai curînd expresia unei mutilări, a unei grile care îl divide, reconstituindu-l conform unor linii de forță ce nu îi sînt caracteris-



Sculptură catalitică, *1985, creion, 0,30×0,42 m*
Catalog de sculptură, reprezentare grafică schematică, *1983, tuș, 0,25×0,35 m*

https://biblioteca-digitala.ro

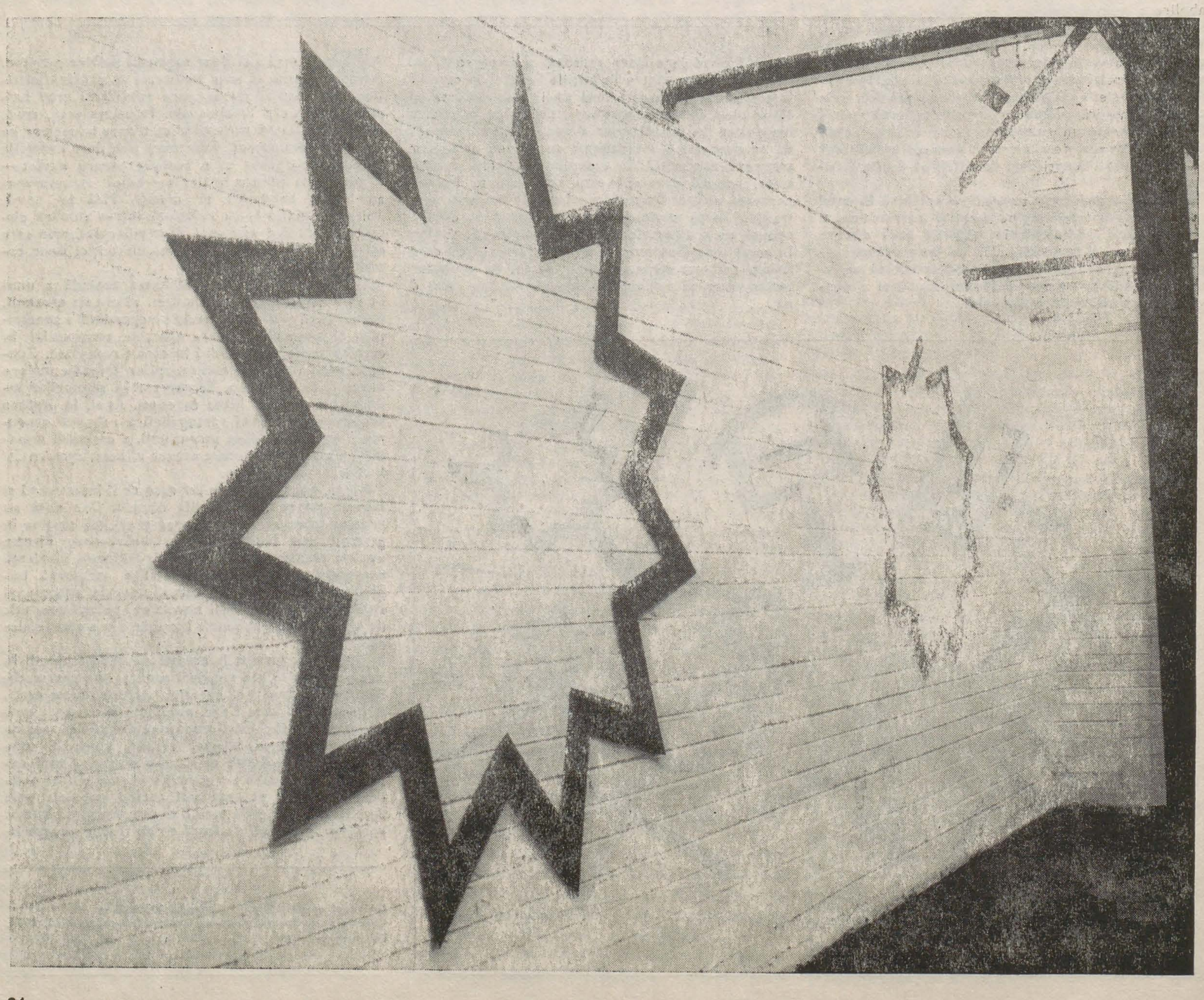


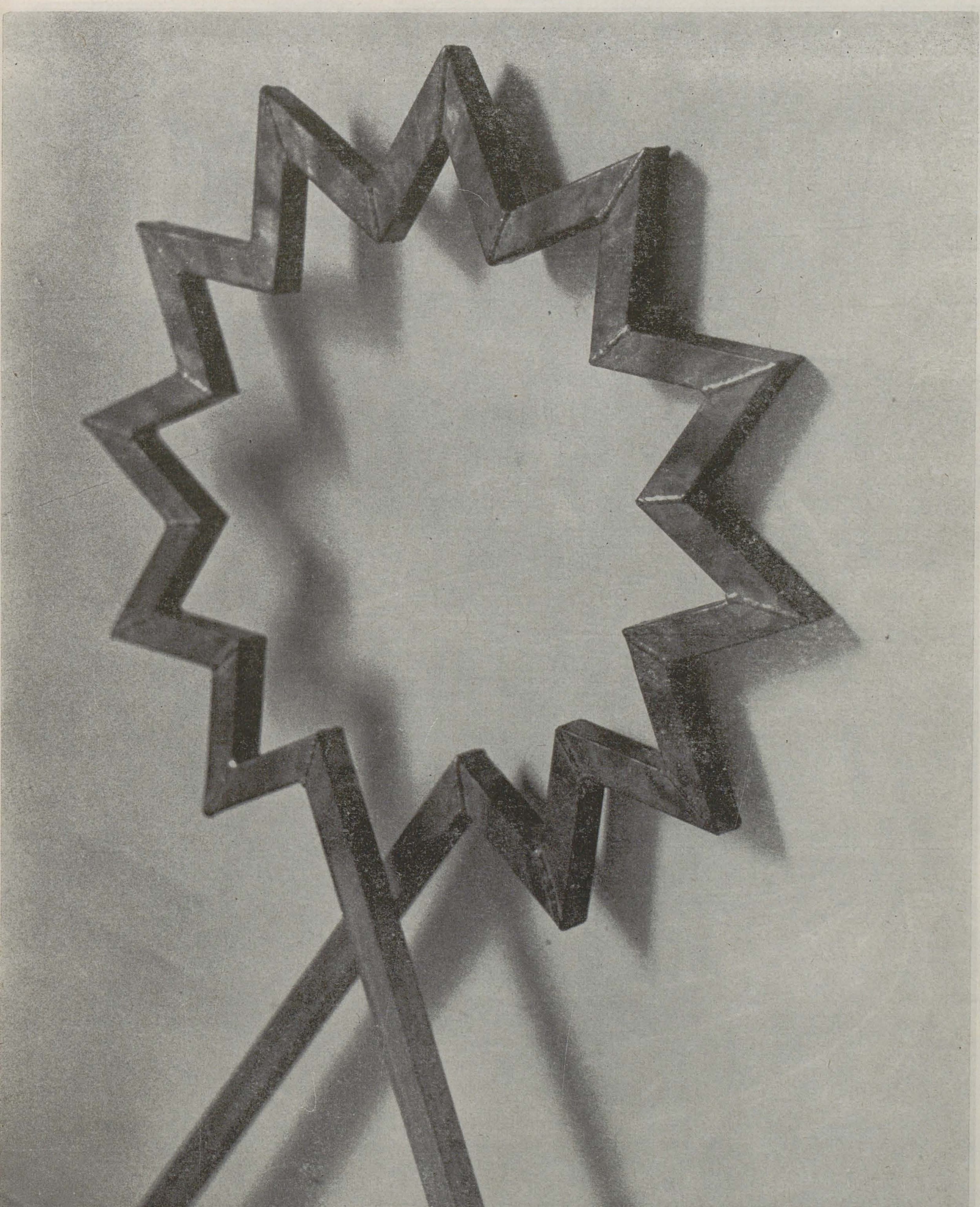
p. 24
Memorial—monolit deschis, *1982, creion și cerapastel*

« Hyphen », *1978, instalație la Fruitmarket Gallery, Edinburgh, lemn, pînză, oțel*

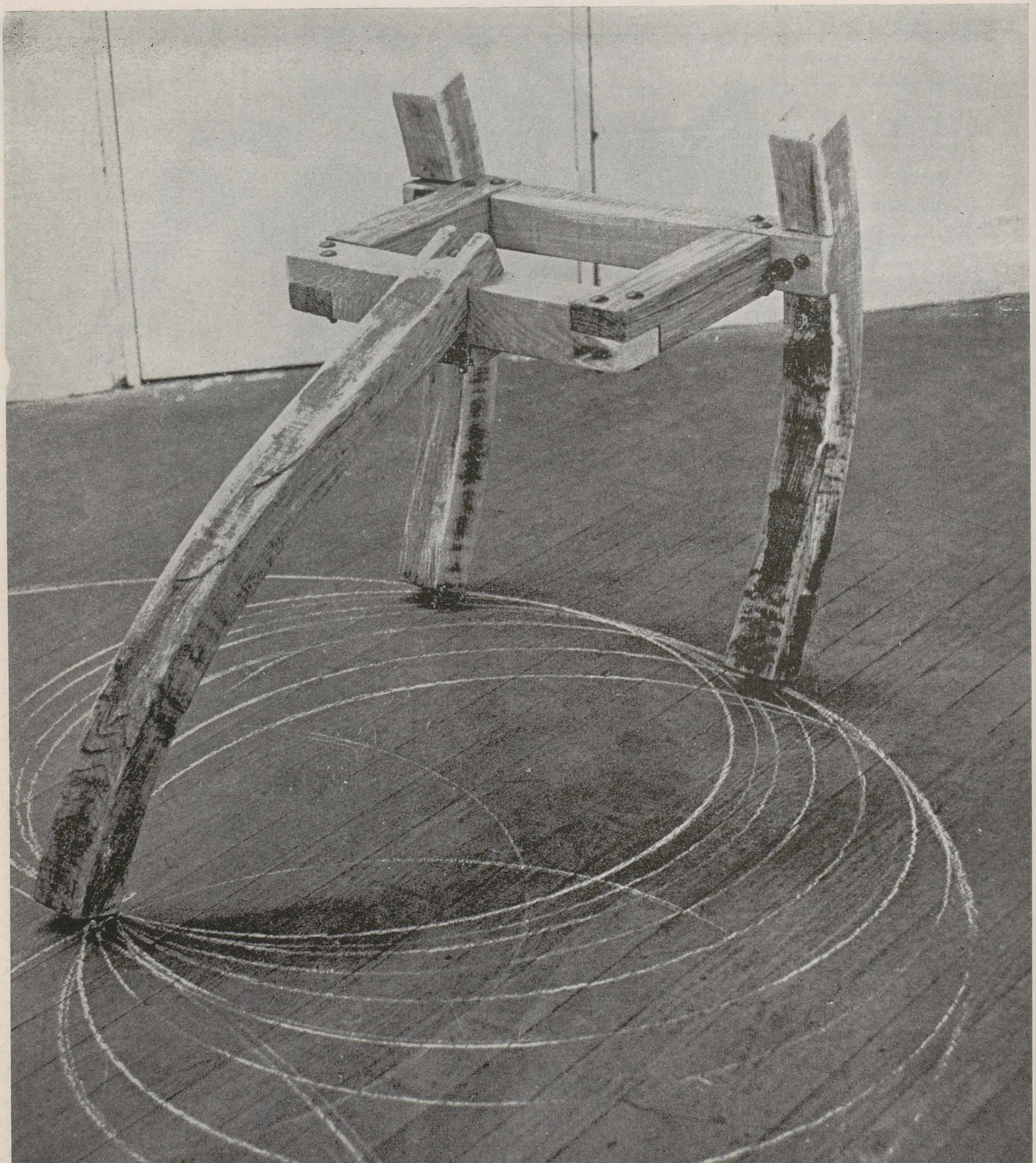
p. 25
Fusion, *1979, oțel*

tice. Nu mă miră, deci, nici din acest punct de vedere, proliferarea acestui motiv în pictura și sculptura românească, începînd de la jumătatea anilor 70. Sînteți, presupun, deschizătorul unui drum de expresie motivat, în afara vizualului, printr-o senzație simultană de vid și complicație labirintică a existenței. Înainte de a încheia, mă simt obligat la (încă) o explicație. Generația din care fac parte a beneficiat, pe lîngă o desăvîrșită obstrucție informațională, și de obtuzitatea unei majorități covîrșitoare, ce vedea în orice formă de expresie alta decît «pînză și armătură» o insultă adusă sfintelor valori ale artei. Nu pot, de aceea, decît să rămîn nostalgic în fața unei asumări atît de categorice a corporalității ca explorare ascetică și asumare personală a gîndirii despre formă. Și nu pot decît să îmi (ne) doresc un profit și altul decît simpla « recuperare », prin revenirea popasurilor catalitice într-un peisaj unde odihna e echivalentă doar cu somnul.





https://biblioteca-digitala.ro



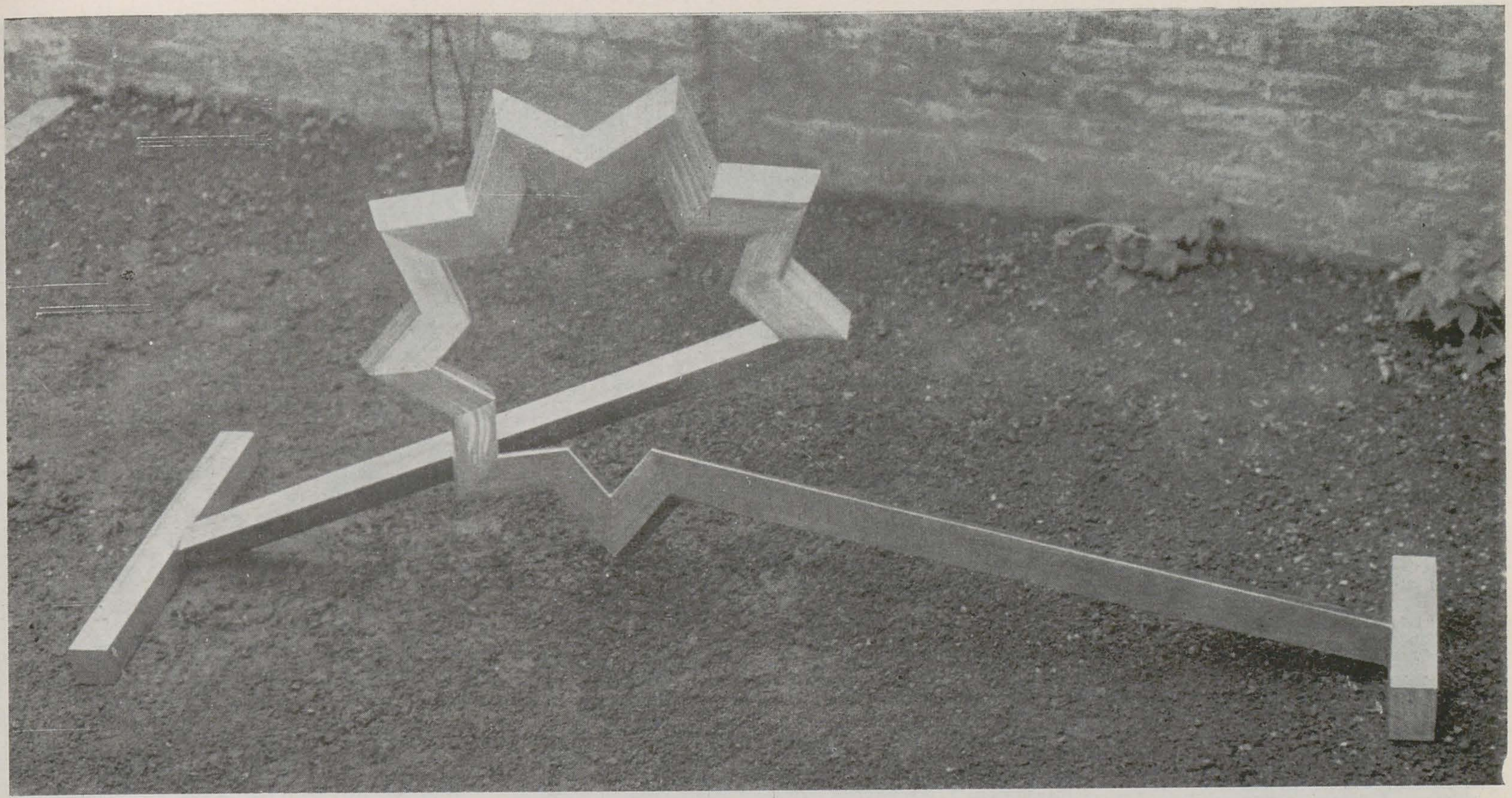
Hyphen, *1980, bîrnă de frasin curbată la abur, 0,85×1,30× 0, 95 m*

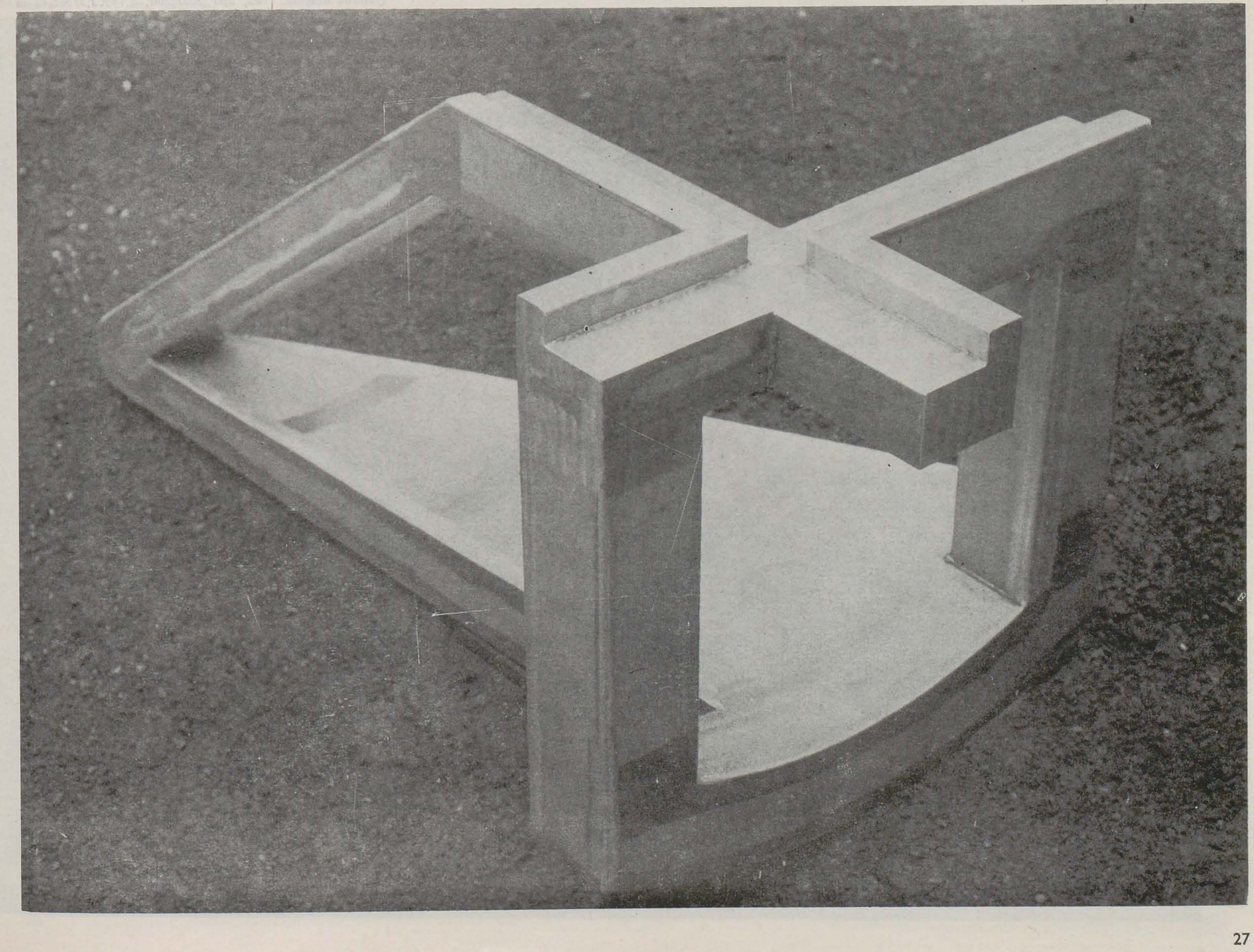
→

Veghe, *1987, oțel inoxidabil*

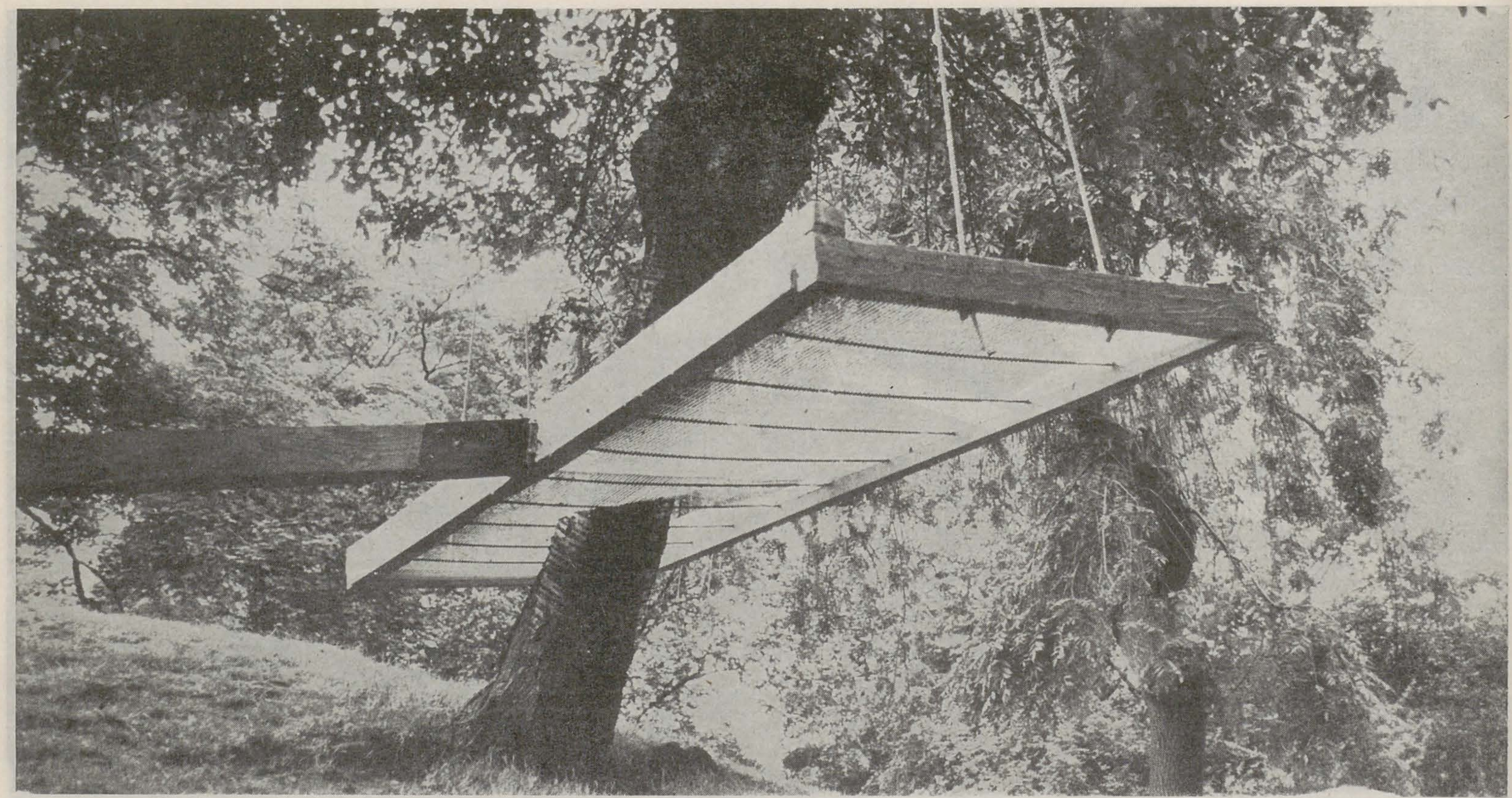
« A·CROSS », 1987, oțel inoxidabil, 0,90×0,90×1,90 m

https://biblioteca-digitala.ro



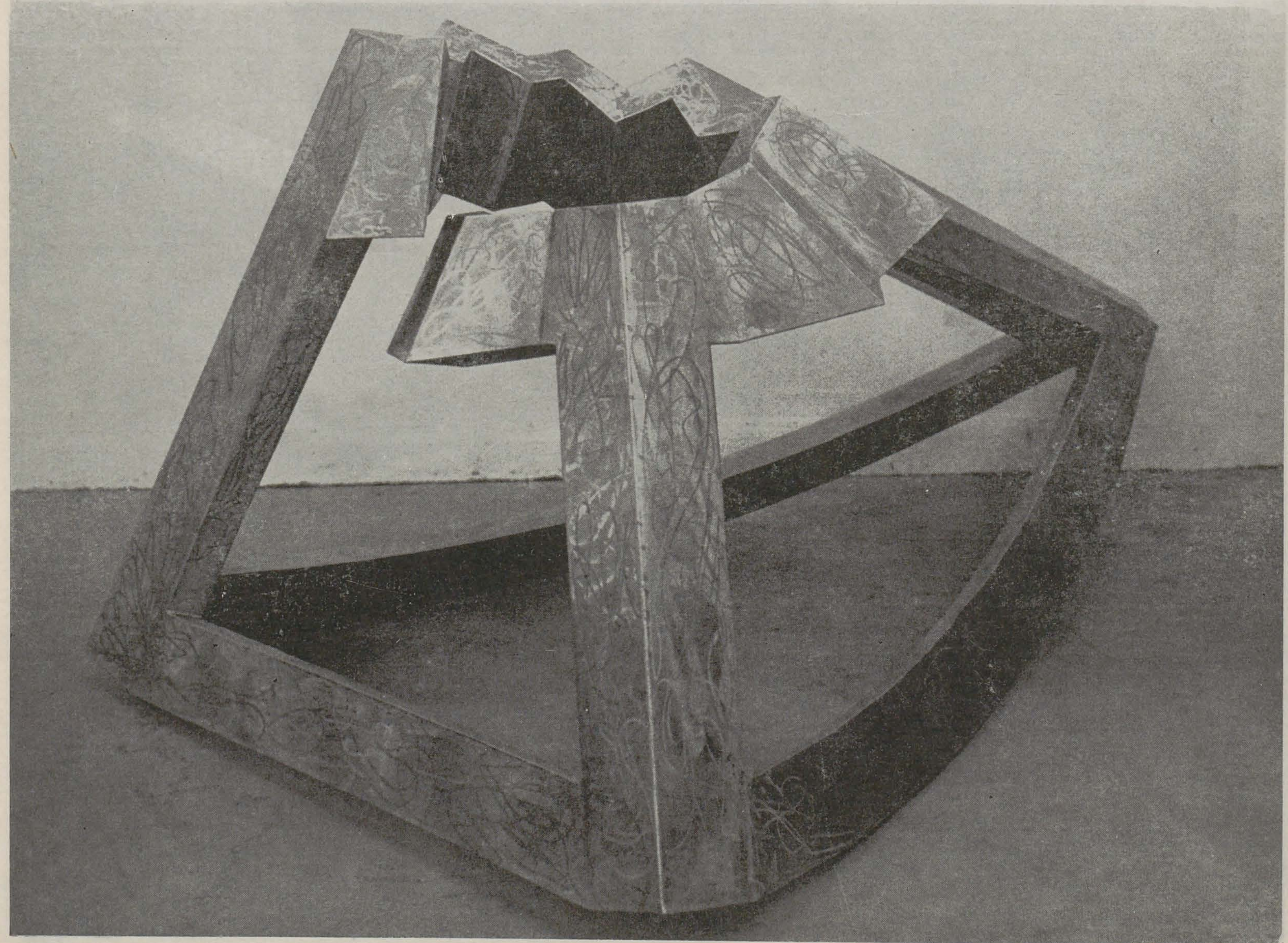


https://biblioteca-digitala.ro

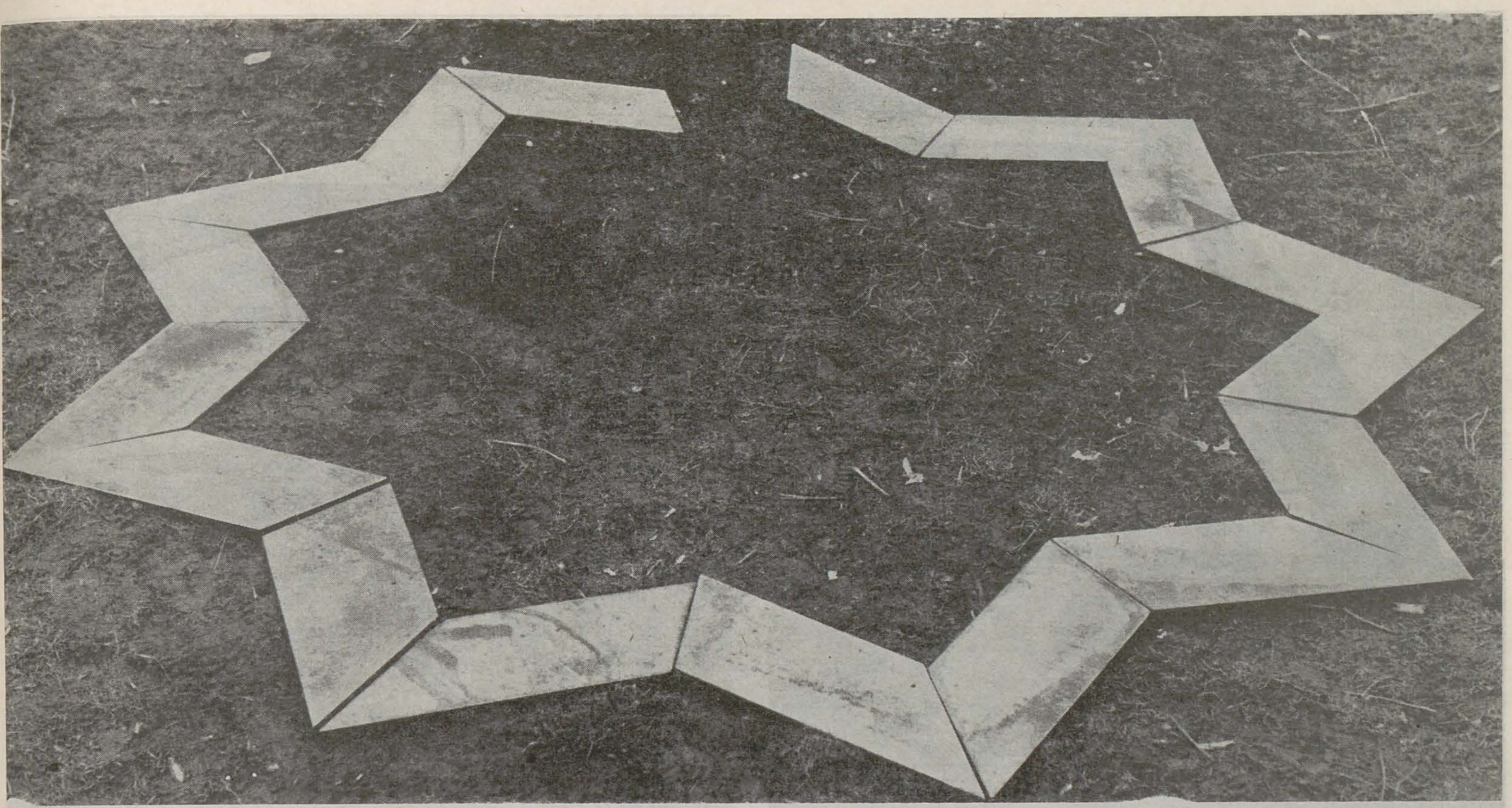


Battersea — Hyphen, *1977*, *detaliu*

Monolit deschis, *1985*, *oţel inoxidabil*, *1,14×2,37×1,42 m*

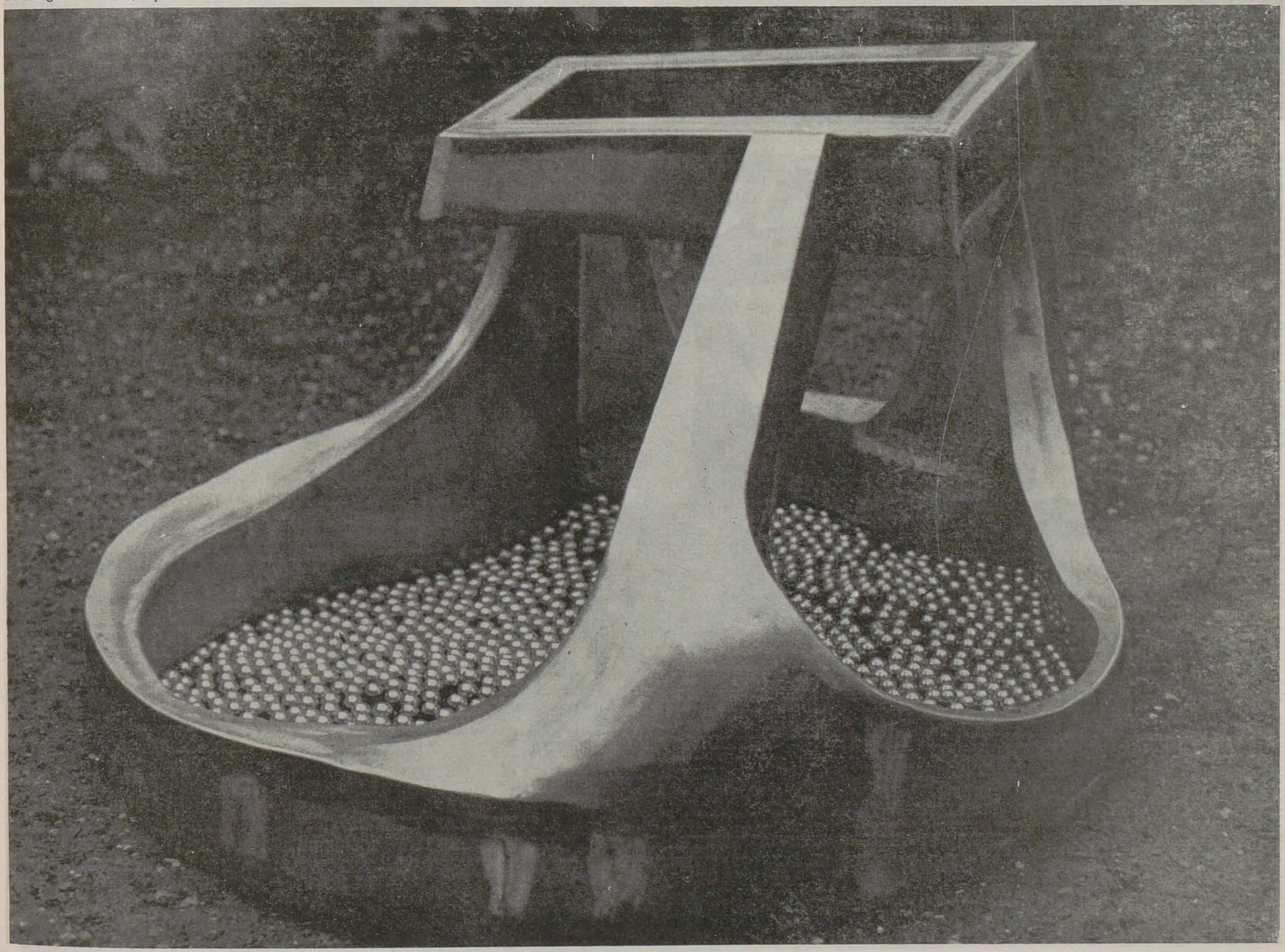


https://biblioteca-digitala.ro

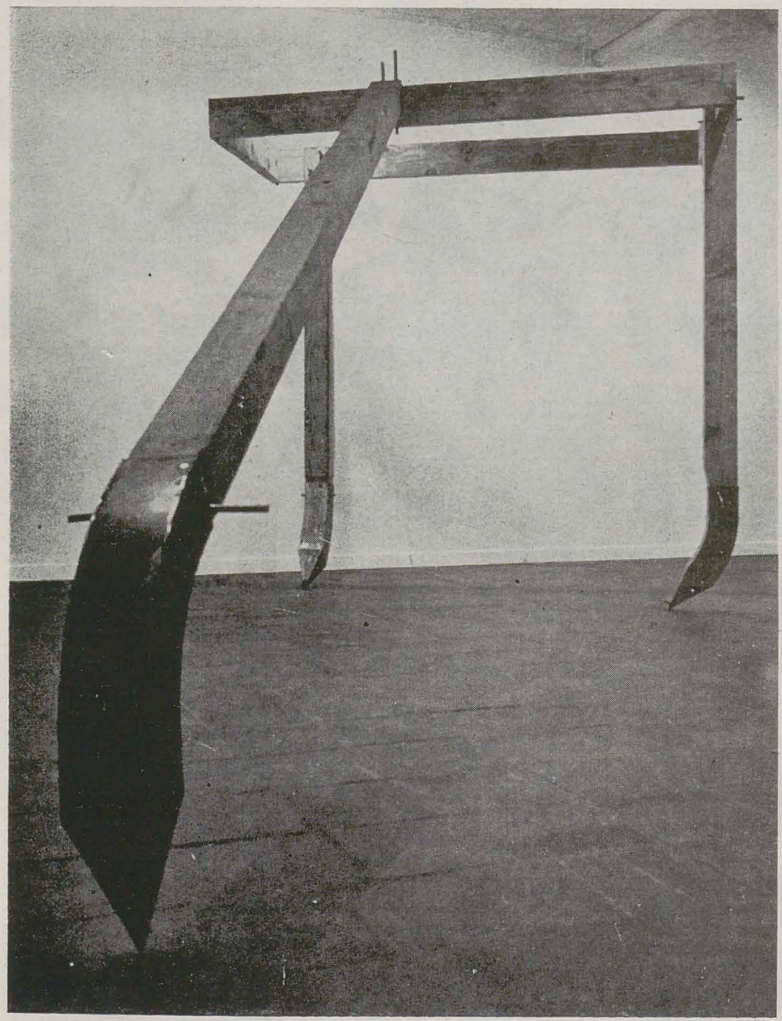


« Enneagon » — 1979, oţel inoxidabil

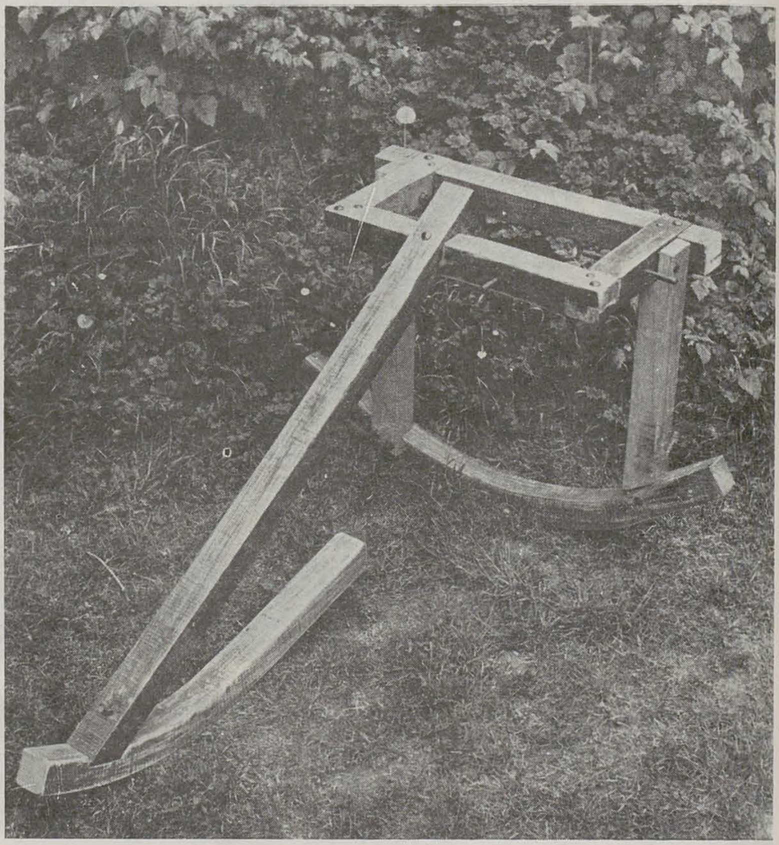
« Hyphen » cu bile de oţel, 1987, oţel inoxidabil



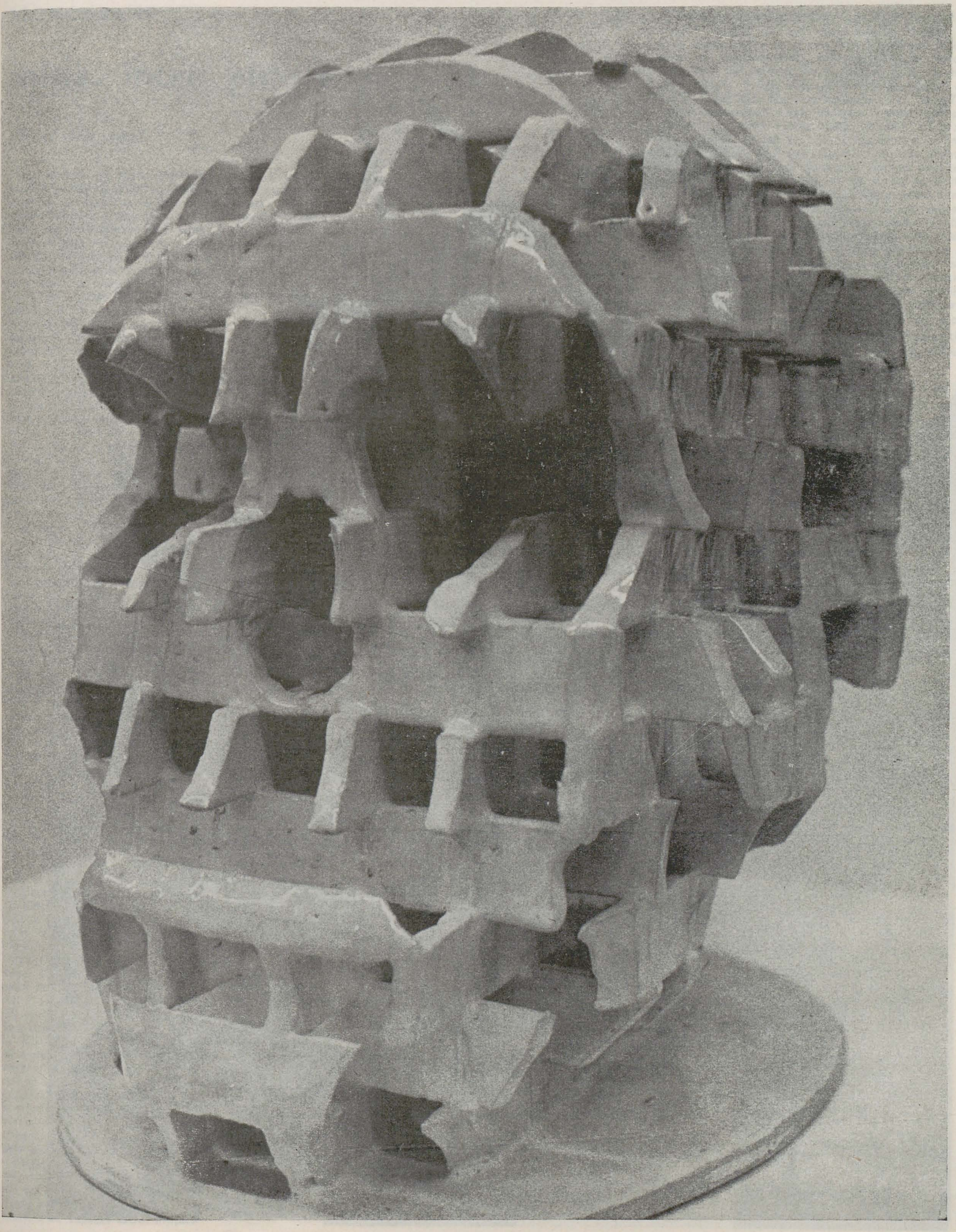
https://biblioteca-digitala.ro



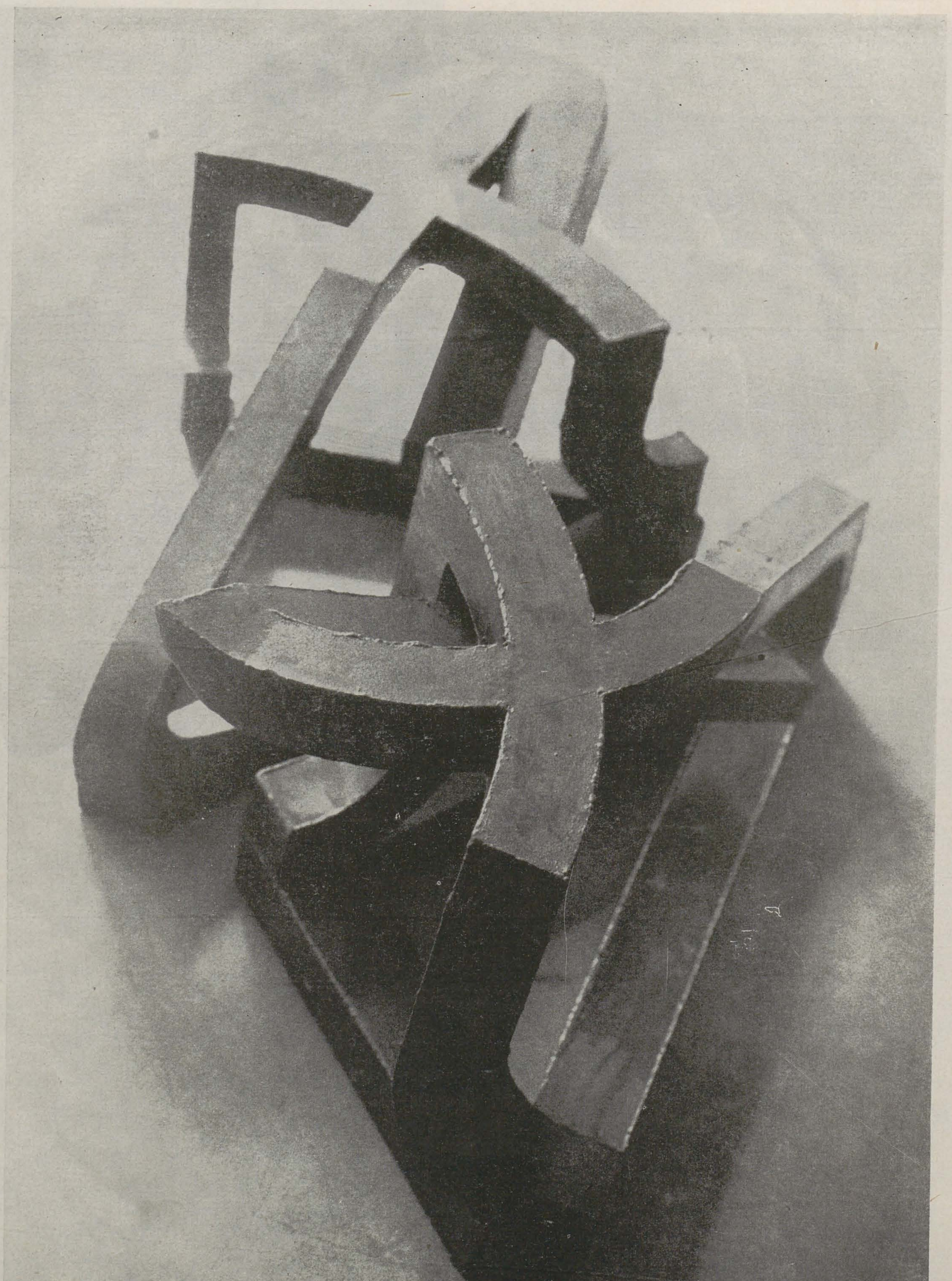
«New York — Hyphen», *1978, lemn şi oţel, 2,46×2,00 × 5,20 m*
«Edge — Runner», *1981, frasin şi bolţuri*
«Hyphen — Ramp», *în timpul instalării la Serpentine Gallery, Londra, 1976 (lucrare distrusă în 1986)*
Craniu, *1973, ceramică*



https://biblioteca-digitala.ro



https://biblioteca-digitala.ro



Încrucișări, 1983, oțel, 0,70×1,20×0,90 m

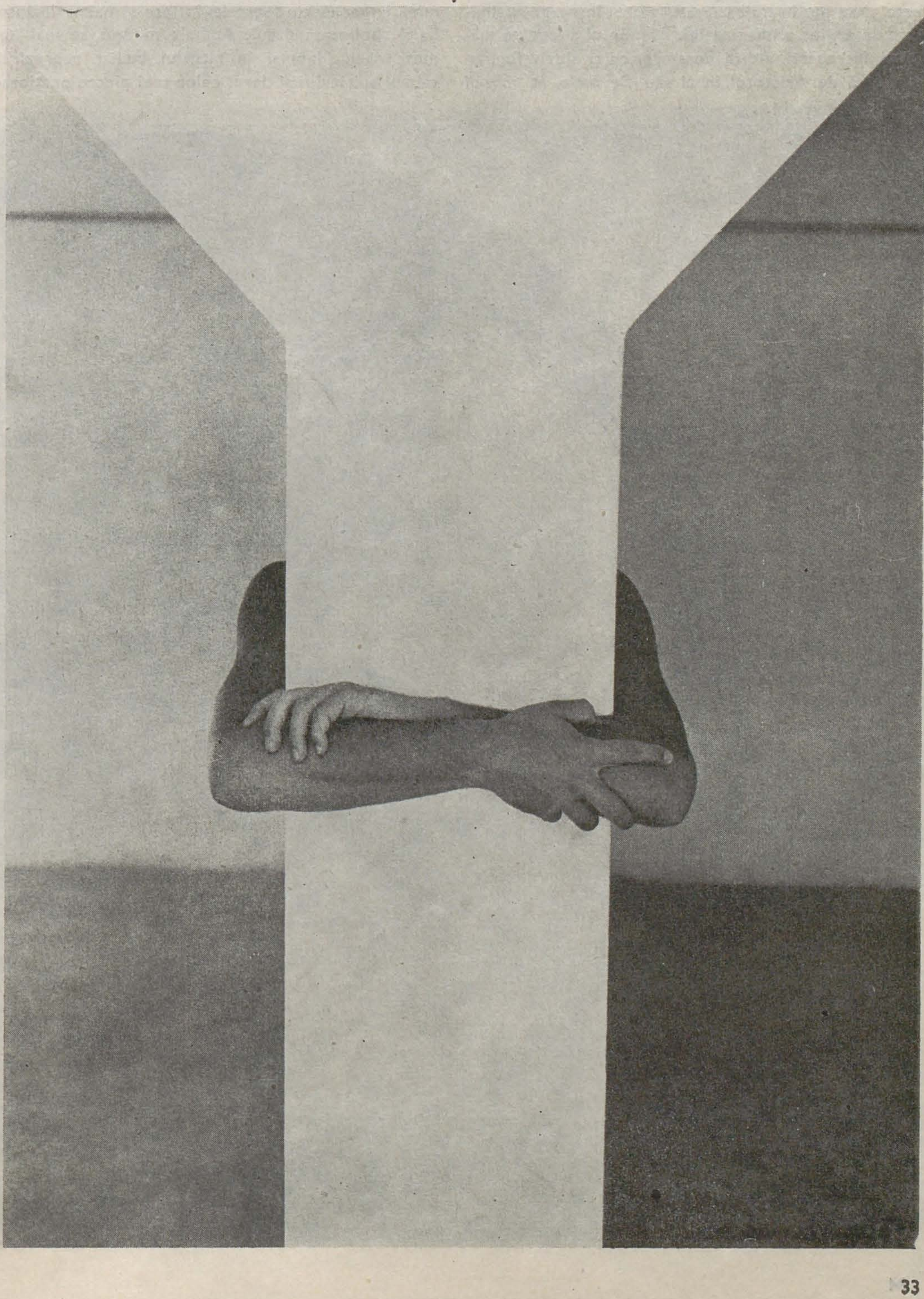
https://biblioteca-digitala.ro

mîna. între putere și rugă

silvia chițimia

Păsări ostenite de rugăciune — mîinile albe — odihnind în poala vremelniciei. Poate că așa s-ar cuveni să privim imensele mîini figurate de traseele incașe ce împodobesc platourile Anzilor. Simbolic, metaforic, sau doar concret fizic, mîna este cu precădere urma pe care o lasă numai omul în trecerea sa pe această planetă. Paul Valéry medita asupra unei « scări a mîinilor » ca măsură umană absolută. « Natura este ea însăși Dulcineea din Toledo » (...) iar « Noi suntem niște simple amprente » observa Nichita Stănescu. Este suficient să contemplăm zecile de mîini care și-au pus amprenta pe pereții peșterilor din paleolitic pentru a ne convinge de valoarea existențială și magică a acestui simbol. În fond, mîna este o falie teribilă în întunericul preistoriei. Prezența ei înseamnă ordine, stăpînire, putere. Același Paul Valéry nu înceta să se minuneze în fața « Rolului straniu și remarcabil al mîinii... Mîna vorbește deci — oferă, prinde, taie, respinge, adună, cheamă, lovește, indică etc. Expune mai ales vorbe (...) Mîna — aparat de reprezentare — Spațiu. » (cf. Caiete de Poezie, în Poezii. Dialoguri, Poetică și estetică. București, Ed. Univers 1989, p. 857). Se cheamă mani-fest numai ceea ce poate fi arătat, atins și apucat cu mîna. Iar ritual vorbind, tot ceea ce ține de facere și manifestare poate fi privit ca o sărbătoare a mîinilor — festum manus — împlinită pentru a atrage zeii și lucrurile în existență. Sclavă și stăpînă enigmatică, mîna ilustrează în chip misterios nebănuitele potențe ale creației. Demiurgul lui Platon (Timeu, 36, 37c.) despică universul în două benzi pe care le armonizează apoi conform emblemei celor două mîini încrucișate în formă de X (chi) — literă predestinată cu care începe cuvîntul grecesc mînă (cheir — XEIP) și care își asumă povara tuturor necunoscutelor (x) din matematică. Aceeași gestică a mîinilor creatoare o găsim în tradiția egipteană. Este vorba de încrucișarea sceptrelor faraonului — imagine a complementarității forțelor și energiilor contrare ce determină aparența sensibilă. Mîna stîngă ține Hekat — croșeta simbolizînd acțiunea — iar în mîna dreaptă se află Nekhakha — bici cu trei ramuri simbolizînd rezistența imanentă oricărei acțiuni. O altă ipostază a energiei creatoare a mîinii o întîlnim în simbolul Ka — manifestare a energiilor vitale. Emblema lui Ka sînt două brațe ridicate în sus cu palmele spre exterior și degetele lipite. Ele ipostaziază adorația zeilor, invocarea și receptarea fluidelor magice. Este interesant de comparat aceste date cu iconografia creștină. Iată, de pildă, se știe că « X » a jucat un rol important în simbolica creștină ca expresie a transcendenței divine. Sensul emblemei este de a sugera alternanța vizibilului cu invizibilul, acțiunii și reacțiunii, gestul de încrucișare a mîinii — sugerat de acest simbol — exprimînd căutarea unui punct de reconciliere și echilibru. Una din cele mai cunoscute embleme ale creștinătății timpurii era așa numita LABARUM — pecetea lui Constantin — sau monograma Chi-Rho, adică litera X surmontată de un P — se știe că latinul P are aceeași formă ca și litera grecească Rho (P) —. Cele două litere din LABARUM, după cum se poate lesne observa, reprezintă construcția numelui (CHR) lui Christos. Să mai adăugăm la aceasta că emblema P era citită și ca Pax (pace). În fine, pentru a încheia o paralelă completă, amintim că ambele brațe înălțate semnifică în liturghia creștină înălțare și grație. Așadar mesajul universal al mîinii și brațelor se cheamă invocație a puterilor divine, creație și armonie a Facerii. Putem contempla această grandioasă lecție în frescele lui Michelangelo eternizat în azurul imaterial al Capelei Sixtine. « Fulgerul trece din degetul lui Dumnezeu în degetul omului » observa Elie Faure ilustrînd parcă citatul din Isaia (66, 1—2). « Așa vorbește Domnul... Toate aceste lucruri, doar mîna mea le-a făcut, și toate si-au căpătat astfel ființă. »

De acum încolo, mîna își va purta în eternitate investitura-i zeiască — pecete a grației — așa cum par să ne sugereze mîinile fecioarelor lui Boticelli. Oricît ar părea de bizar, mîna este investitura noastră metafizică. Atîta vreme cît este unica cheie concretă care poate să descuie Realități, înlesnind nesfîrșite victorii asupra neantului. Organ al apucării, dar mai degrabă siglă pentagramatică care ne invită perpetuu să descifrăm mesajul celui suprem. În primele epoci creștine (secolele I—VIII dar și XII) tema iconografică a mîinii apărînd dintre nori va împodobi enigmele multor pagini de manuscrise. Aceasta pentru a aminti adeptului mult citatul pasaj din Luca (1,66): « Și mîna Domnului era într-adevăr cu el ». Referințe privitoare la mînă abundă în Vechiul și Noul Testament. Plîngerile lui Ieremia (3,41), Evanghelia după Marcu (5,23) etc. ne vorbesc mereu despre rugă, vindecare, creație. Și tot mîna va fi locul de însemn al Antihristului cum aflăm din Apocalipsă (13, 16—17); « Să primească un semn pe mîna dreaptă sau pe frunte... semnul acesta, adică numele fiarei ». Înfricoșătoare ipostază a mîinii destructive violînd armonia și trădînd firea. Este mîna lui Iuda pictată în 1588 de Hendrick Goltzius, putere malefică încercînd de două mii de ani să surpe temeliile lumii. Cuvîntul ebraic Iod semnifică totodată mînă și putere. Căci mîna este fără îndoială un instrument de stăpînire, semn al dominării și emblemă regală. În limba rusă mînă și conducător au aceeași rădăcină: ruka și rukavoditeli la fel cum românescul a mîna și-a păstrat sensul de a conduce, a îndemna, a împinge. Omagiul feudal presupunea un imixtio manum, iar cei făcuți prizonieri ridicau mîinile în semn de supunere. Mîna dreaptă era cea care binecuvîntează — emblemă a autorității sacerdotale — cîtă vreme stînga simboliza « mîna justiției », Manus fortis a puterii regale (în Evul Mediu



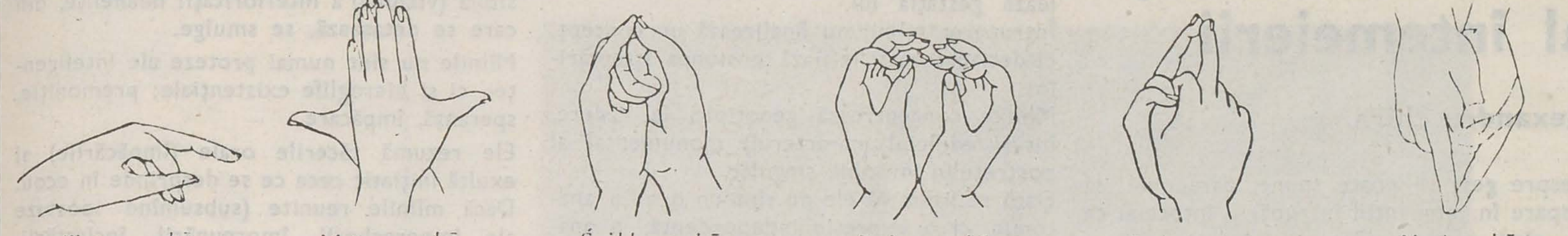
DECEBAL SCRIBA Exercițiu de analiză a semnelor. Corpul uman ca mediu

https://biblioteca-digitala.ro

GĂINĂ — GERENDI ANIKÓ
Mudras indiene
GĂINĂ — GERENDI ANIKÓ

ea a reprezentat monarhia franceză). Reconfortant rămîne faptul că aceeași mînă a puterii și dominației se poate transforma în instrument al revelației; « Apoi am văzut în mîna dreaptă a Celui ce ședea pe scaunul de domnie o carte, scrisă pe dinlăuntru și pe dinafară, pecetluită cu șapte peceți » (Apocalipsa 5,1.). Pentru că această obsesie să-l fi bîntuit pe Dürer în studiile de mîini din « Isus printre scribi ». Că mîna este unul din cele mai vechi însemne magice și că ea ascunde tot felul de taine, o știm încă de la vechii caldeeni, fervenți cititori în stele și în podul palmei. Pentru ei mîna era un compendiu de semne și simboluri. Un microcosmos în care se proiectau toate cele șapte astre ale magiei. Geografia sacră a palmei era trasată de « munții » lui Jupiter, Saturn, Soare, Mercur, Venus, Pămînt și Lună. Ce fel de taine au fost incifrate aici — în chiar podul palmei — este o întrebare ce a fascinat multe minți celebre. Aristotel, Plinius, Cornelius Agippa, Paracelsus, Cardanus, etc. și-au pus în slujba acestui secret întreaga mașinărie de argint a imaginației. Răspunsul a fost pe măsura întrebării. Adică dezamăgitor și aluziv formulat încă de Aristotel în al său *De coelo et mundi causa* unde constată: « Mîna este organul organelor, agentul activ al puterilor pasive concentrate în om ». Cu timpul, elementele științei și artei de a citi și descifra secretele mîinii au fost deformate și răstălmăcite. Dar ceea ce nu a reușit Europa să salveze a prezervat Orientul. În Asia de Sud se cunosc dansuri rituale ale mîinilor valorizînd un întreg corpus de stereotipii hieratice ale degetelor, palmei și brațelor. Emblematica mîinii este însă cel mai bine conservată în iconografia hindusă și budistă a mudrelor. Mudras desemnează un ansamblu de semne simbolice sugerate de postura degetelor și a mîinii în ansamblu. Ele indică simultan atît gestul cît și atitudinea spirituală pe care o exprimă și dezvoltă. Așadar este vorba de o modalitate nonverbală de comunicare și autoexprimare bazată pe ideea că pozițiile rituale ale mîinilor produc reacții subiective în mintea celui care le execută sau le contemplă. Mudrele păstrează și chiar amplifică eficacitatea cuvîntului vorbit. Conform canonului budist (Dhiga-Nikaya), ele erau folosite pentru a evoca idei, puteri divine sau zeități. În același timp o serie de mudre activau și măreau gradul de concentrare mintală. Iată de pildă cîteva mudras celebre. Abhaya-mudra figurează mîna ridicată, cu toate degetele întinse și palma înainte, postură semnificînd absența fricii. Varada-mudra înfățișează aceeași mînă coborîtă cu degetele întinse și palma înainte. Ea simbolizează darul. Ambele mudras se mai numesc dâna (dar) și în ritualul budist reprezintă calmul spiritului și darul celor trei pietre prețioase ale cunoașterii. Prima mudră se execută cu mîna dreaptă iar cea de-a doua, cu stînga. Mîinile deschise, cu palma în sus și sprijinindu-se una pe alta exprimă Dhyana-mudra sau mudra meditației și contemplării. Regăsim mîinile împreunate din binecunoscutul gest al rugăciunii creștine în imaginea lui Anjali-mudra. Aflîndu-ne în perimetrul culturii indiene nu putem omite figura lui Shiva Nataraja (Shiva regele Dansatorilor) divinitate cu patru brațe reprezentată într-o serie de bronzuri celebre din secolele X—XI. Shiva este poate cea mai potrivită zeitate din panteonul indian pentru a ilustra plastic ipostaza transcendent creatoare a mîinii. Cele patru mîini au o semnificație cosmică exprimînd, prin ipostazele sale, creația, menținerea și distrugerea universului. Simbolismul lor concret se referă la: 1. mîna dreaptă superioară ține o tobă (simbol al sunetului creator) generatoare a întregii serii de formule sonore ale ființelor și lucrurilor; 2. mîna stîngă superioară are degetele într-o postură de semilună (Ardha-chandra-mudra) și ține în palma sa flăcări. Căci focul e simbol al distrugerii și purificării; 3. a doua mînă dreaptă face gestul de protecție și pace (abhaya-mudra) cu sensul de « nu-ți fie frică »; 4. a doua mînă stîngă indică înspre piciorul stîng înălțat (piciorul drept e așezat pe un pitic — simbol al uitării, demoniei și orbirii vieții). Piciorul stîng înălțat sugerează eliberarea din « Roata timpului ». Inelul de flăcări (prabha-mandala) figurează ciclurile și energiile universului precum și « lumina transcendentă a cunoașterii ».

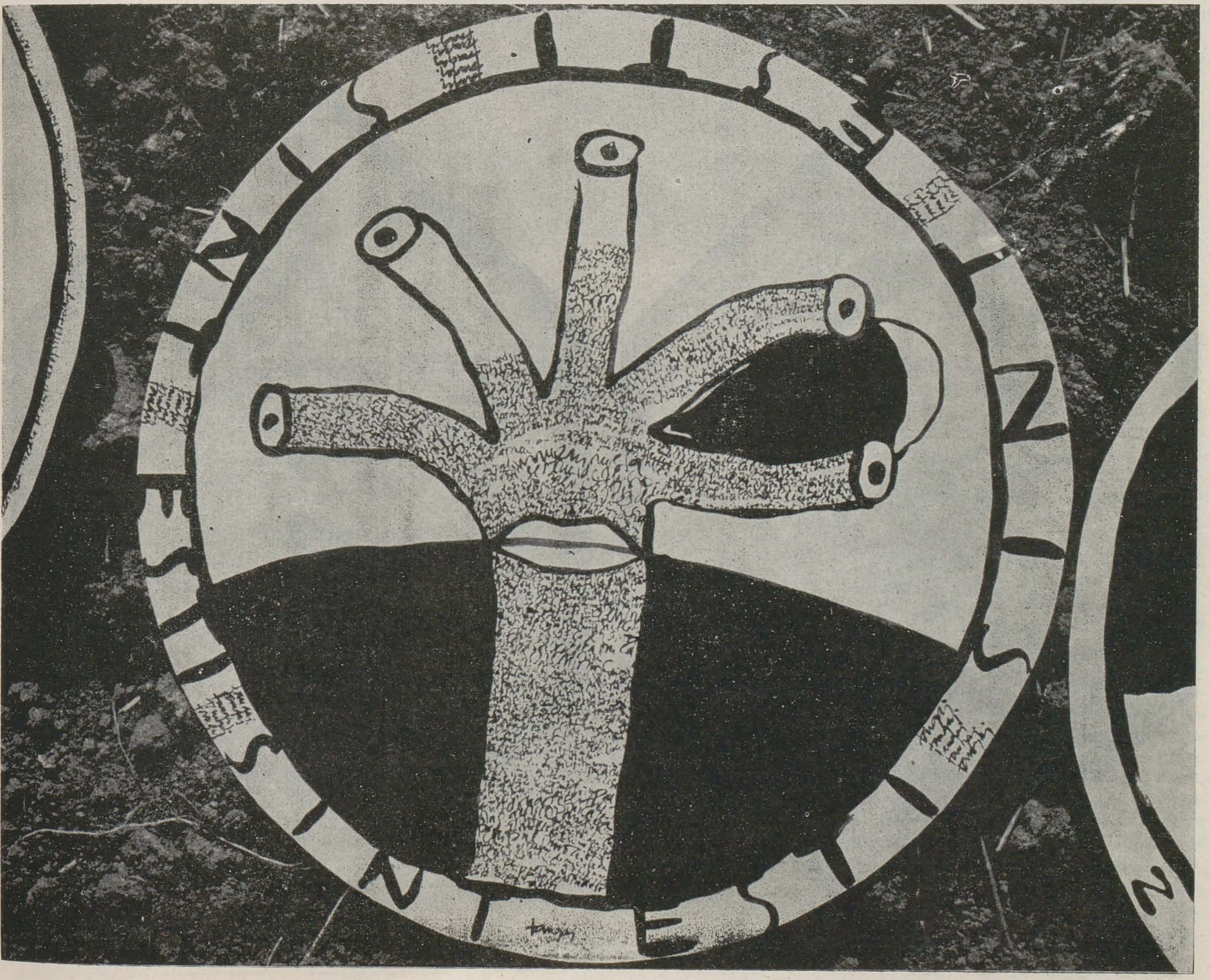
https://biblioteca-digitala.ro



Tattva mudrā. *Matsya mudrā.* *Śaṅkha mudrā.* *Padma mudrā.* *Gadā mudrā.* *Yoni mudrā.*

Fără îndoială însă că aura de transcendență a mîinii devine mai familiară privitorului occidental, mai degrabă prin contemplația mîinii care binecuvîntează din centrul Altarului mielul mistic al lui Jan Van Eyck, decît din nedumerirea lipsită de fior în fața atîtor mîini și brațe din arta indiană. În spatele tuturor se află aceeași Mînă a Gloriei față de care simțim tulburătorul abis al veșniciei. Mesajul iradiind secret din marmura Mîinii lui Dumnezeu (1897—1898) a lui Auguste Rodin. De altminteri, peste tot în arta plastică și nu numai, ne urmărește acel străvechi digitus dei îndreptat către străbunul nostru Adam, din înălțimile amețitoare ale Capelei Sixtine. Căci toate purced și se întorc în mîna lui Dumnezeu, citim în hieratica Toamnă a lui Rilke: « Cad frunzele, cad de departe, parcă/ S-ar veștezi în ceruri grădini îndepărtate;/ ... Și cade-n nopți adînci pămîntul greu ... Noi toți cădem. Mîna de colo cade./ Și altele, și toate, rînd pe rînd./ Dar este Unul care ține-n mînă/ Căderea asta nesfîrșit de blînd ». Să se fi gîndit poetul la ultimele cuvinte ale lui Christos răstignit: « In manus tuas Domine, commendo spiritum meum » Luca (23, 46).

Așadar « secret vivant » și arhetip al creației, mîna bîntuie viziunile artistice cele mai felurite; mîna stranie care pecetluiește taina Autoportretului în oglinda convexă a lui Parmigianino, Imago-ul propriului dumnezeu revelat, sau cu tremurătoarea incertitudine cu care se conturează în aproape misticul autoportret al lui Luchian. Căci numai mîna are în mod paradoxal putere asupra veșniciei. Nu sfătuia oare cu vocea-i de oracol nemuritor Nichita: « Pune mîna pe jugulara timpului, curbeaz-o în jurul tău și învelește-te cu el ». ... Mîna rămîne în așteptarea revelației, precum Catedrala din piatră a lui Rodin (1908), oferind, adunînd, construind. Încercînd în cele din urmă să iasă din lumea funerară a facerii pre pămînt, îndrăznește înălțarea mai presus de fire a rugii. Căci, spune Rilke: « Nu există altceva la sfîrșit decît rugă/ Mîinile noastre au fost astfel sfințite / Rugăciuni se înalță din tot ceea ce ele creează ».



https://biblioteca-digitala.ro

gestul ca mesaj al întemeierii

alexandru chira

Despre gest se poate spune, paradoxal, că dispare în momentul întrupării, întocmai ca un gînd care ia chip.

Şi totuşi, gestul întipărit (încremenit) este forma palpabilă a inerţiei lui.

Gestul mîinii înscrie în spaţiu o diagramă (o poietică) a tăcerilor orale prin care imaginarul dobîndeşte chip.

Însumate într-un index al tăcerilor, gesturile mîinii întemeiază o pedagogie a (sub) înţelesurilor eliberate spectral şi oglindite. Metoda predării acestui mesaj al întemeierii are la bază oglindirea metaforică: gîndul oglindit în faptă, făptuirea oglindită în gînd. Abordarea hermeneutică a gestului mîinii nu epuizează şi expresia lui artistică; această abordare nu trebuie să limiteze alfabetul circumstanţial al gesticii, ea trebuie să elibereze inefabilul, inepuizabilul — vederea absolută.

Încremenirea gestului (ideograma mîinii) nu stopează procesul (devenirea), ci stimulează gestaţia lui.

Întruparea mîinii nu finalizează un concept, ci declanşează şi iniţiază tensiunea aşteptărilor.

Mîinile concentrează genotipic, la vedere, însuşi edificiul (caracterul) monumental al portretului invizibil, singular.

Dacă realizăm că ele nu sînt un detaliu anatomic, ci o expresie independentă, o anatomie concentrată, detaşată (detaşabilă) a propriului chip vizibil (autoportretul însuşi), retorica gestuală instituie prin oglindire întregul antropomorf.

Mîinile împreunate, ca portret al întregului, se substituie metaforic vocaţiei lor metonimice.

Împreunate, încheiate ca pereche, ele se constituie în sintagmă a făptuirii rotunde. Plantate în real, izolate în spaţiul poetic, mediind între natură şi geometrie, între subsolul memoriei şi registrul palatin al aspiraţiei, mîinile împerecheate realizează sinestezic oglindirea metaforică.

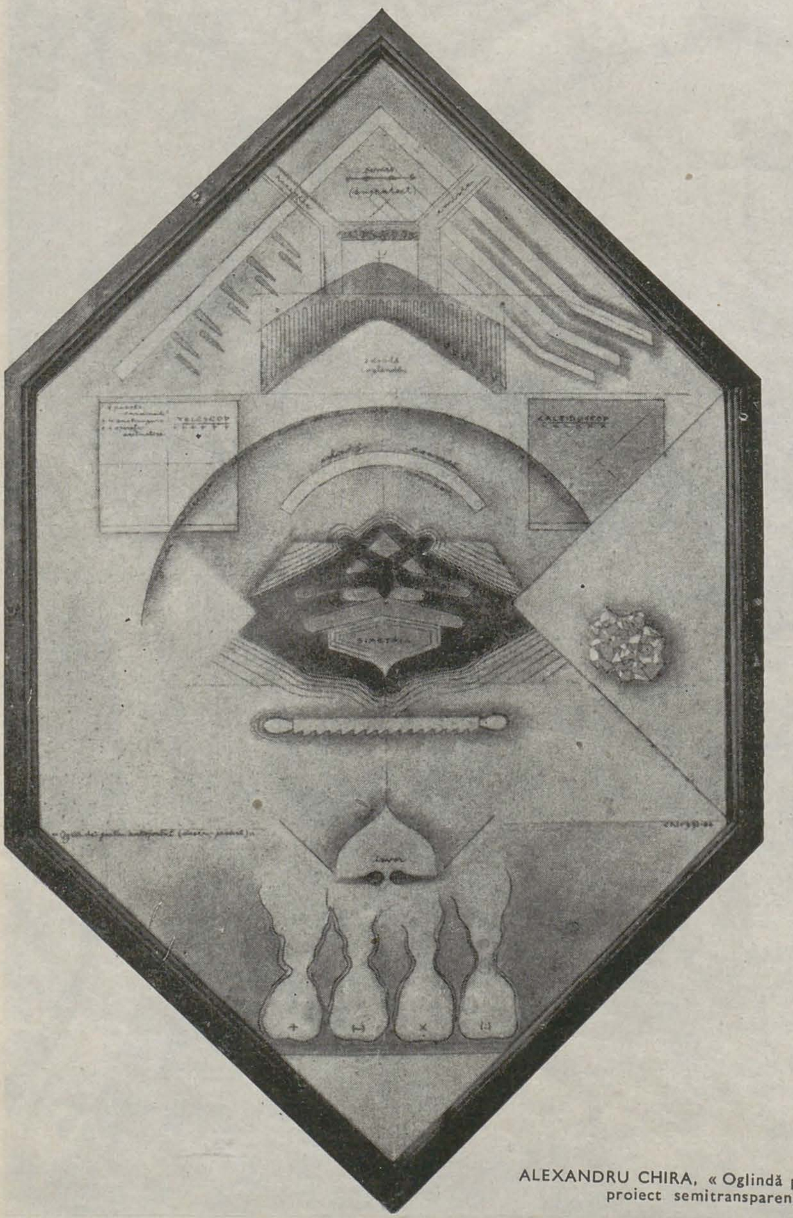
În monumentul mîinilor, transparent arhitecturat — situat între retroviziune şi previziune — se proiectează autoportretul generic, ca singură percepţie exterioară accesibilă (vizibilă) a interiorităţii imanente, din care se detaşează, se smulge.

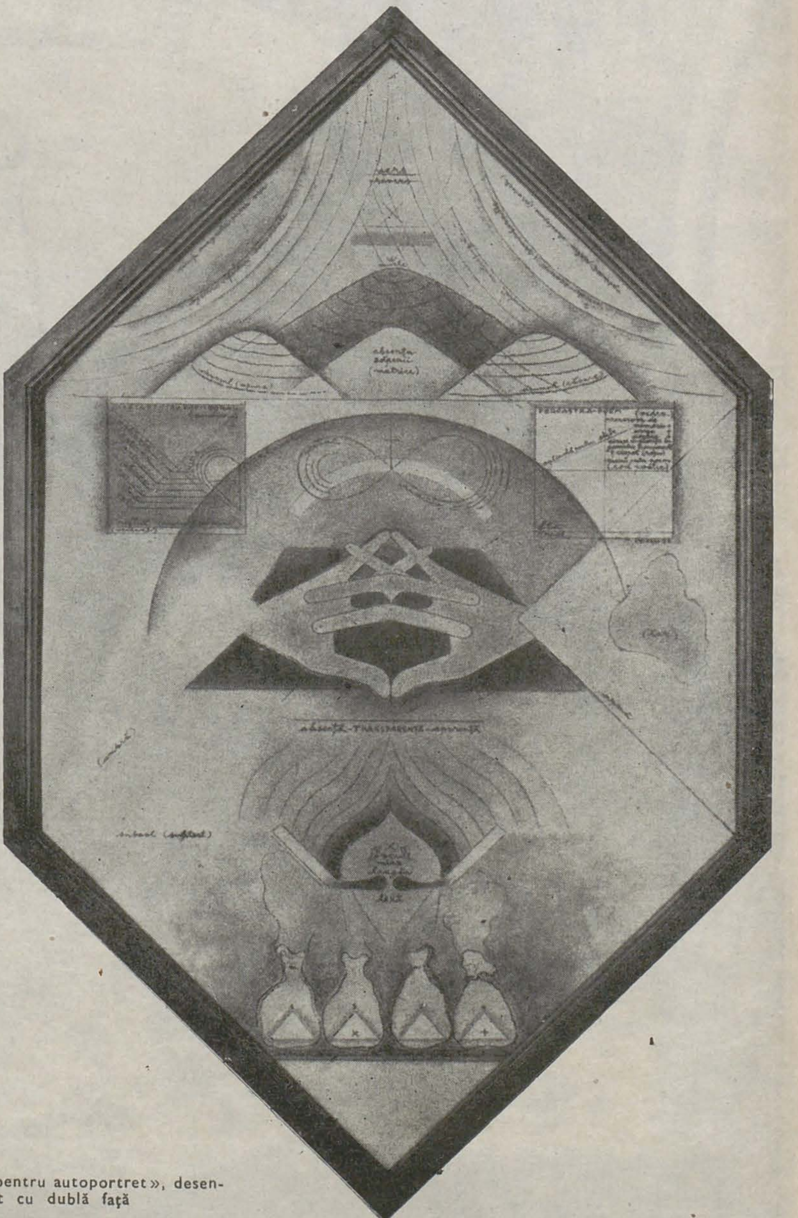
Mîinile nu sînt numai proteze ale inteligenţei, ci şi hieroglife existenţiale: premoniţie, speranţă, împăcare.

Ele rezumă tăcerile orale (împăcările) şi exultă iniţiatic ceea ce se desprinde în ecou. Dacă mîinile reunite (subsumînd ipostaze ale împerecherii, împreunării, încleştării, împăcării, concertării) pot simboliza, ele trebuie să întruchipeze şi gîndirea liberă a făptuirii.

Totodată, prin oglindire, înaintea simbolizării, ele aparţin (dincoace de tablou, în spaţiul nostru poetic) Madonei, Semănătorului, Geometrului.

Instituindu-se ca Templu al Aşteptărilor, desenul transparent al mîinilor încrucişate rămîne, nedeterminat, un proiect supraveghetor al oglinzii. Oglindite prin inervarea desenului mîinii, gesturile oricărei întemeieri sînt umbrite revelator de cenuşa amprentei personale; sînt totodată marcate impersonal, imprevizibil, de o transparenţă luminoasă (luminanţă).





ALEXANDRU CHIRA, « Oglindă pentru autoportret », desen-proiect semitransparent cu dublă faţă

https://biblioteca-digitala.ro

portret

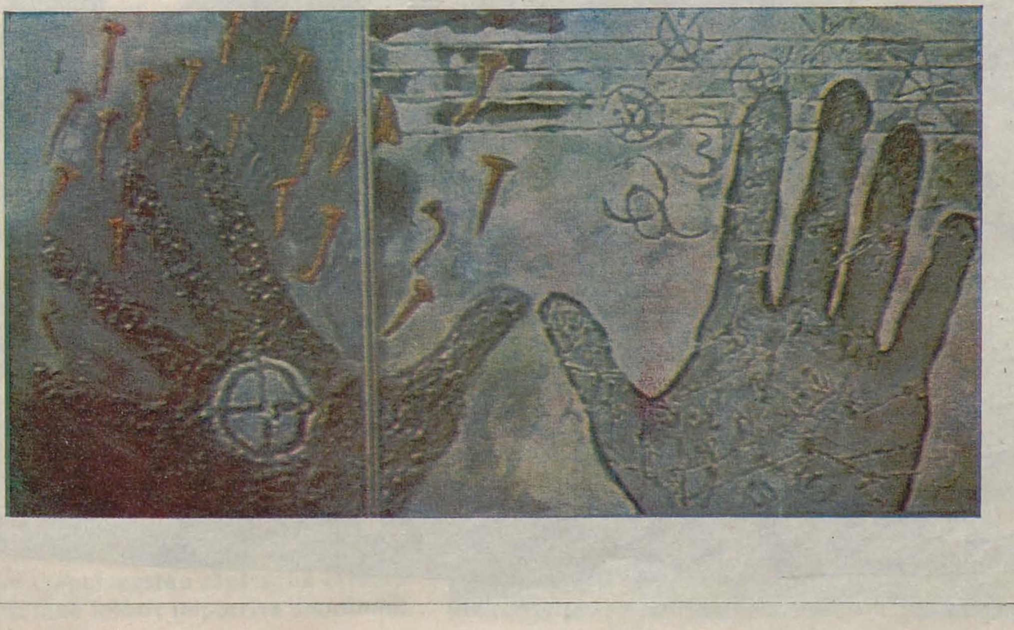
voichița grămadă

Încerc să dezvălui mai întîi resorturile şi motivaţia interioară a opţiunii mele. Parafrazînd pe naturalistul francez Buffon, aş zice că « mîna este omul ».

În faţa unei persoane necunoscute, privirea mi se fixează cu predilecţie asupra mîinilor, căutînd să le descopăr expresivitatea. Aici găsesc o generoasă sursă de informaţie, indicată de proporţia între palmă şi lungimea degelor, forma unghiilor, mobilitatea, vibraţia şi nervozitatea ce le caracterizează. Impresia asupra temperamentului şi caracterului se completează prin modalităţile foarte diverse ale strîngerii de mînă.

Aceste constatări generale au fost punctul de plecare în alegerea temei. Am dezvoltat-o, interpretînd mîna ca un posibil portret sau autoportret al fiinţei, exponent al unui destin subiectiv, unic, sau unuia comun. Am interpretat mîna ca pe un continent în plin contact cu exteriorul, de obicei agasant şi ameninţător, aşa cum îl percep în structura mea psihică, prin excelenţă pesimistă.

Mîna se înfăţişează cu palma spre privitor, cu degetele desfăşurate, mimînd captarea, asemenea unor antene extrasensibile, a energiilor sau a premoniţiilor destinului. Conceput în tandem, portretul se compune din două elemente diferenţiate, uneori antagonice. Dualitatea lor semnifică vulnerabilitatea faţă de mediu şi replierea în interior, ca unică posibilitate de refugiu.



Simbolurile lineare din palmă conţin mesajul implacabil al destinului. Alături de ele, amprentele degetelor eternizează urmele trecerii unei existenţe prin lume. Mîna, realitate materială a vieţii, o însoţesc cu proiecţia ei imaterială, umbra, încă o prevestire a obsesiei thanatice. Dincolo de trama epică a acestei confesiuni, aş dori să ajung, după succesive decantări, la puritatea ideii, eliberată de aluviunile prea subiective şi pătimaşe.

https://biblioteca-digitala.ro

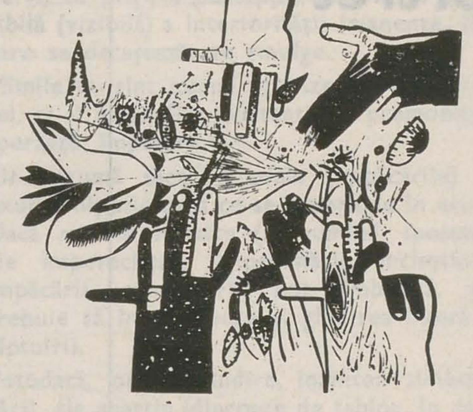
ujvaroszy laszlo

Etimologia formei mele are un substrat conceptual şi anume: ciclul.

« Zestrea » sau « Tipare pentru broderii » pornesc de la vechiul obicei, desenarea (pictarea) semnelor sau florilor de fecunditate (florilor de apărare a familiei, a vetrei) la ceangăi.

Mi-am dat seama că florile imprimate şi brodate pe feţele de masă şi-au pierdut sensul originar, devenind pur decorative, uneori chiar kitsch.

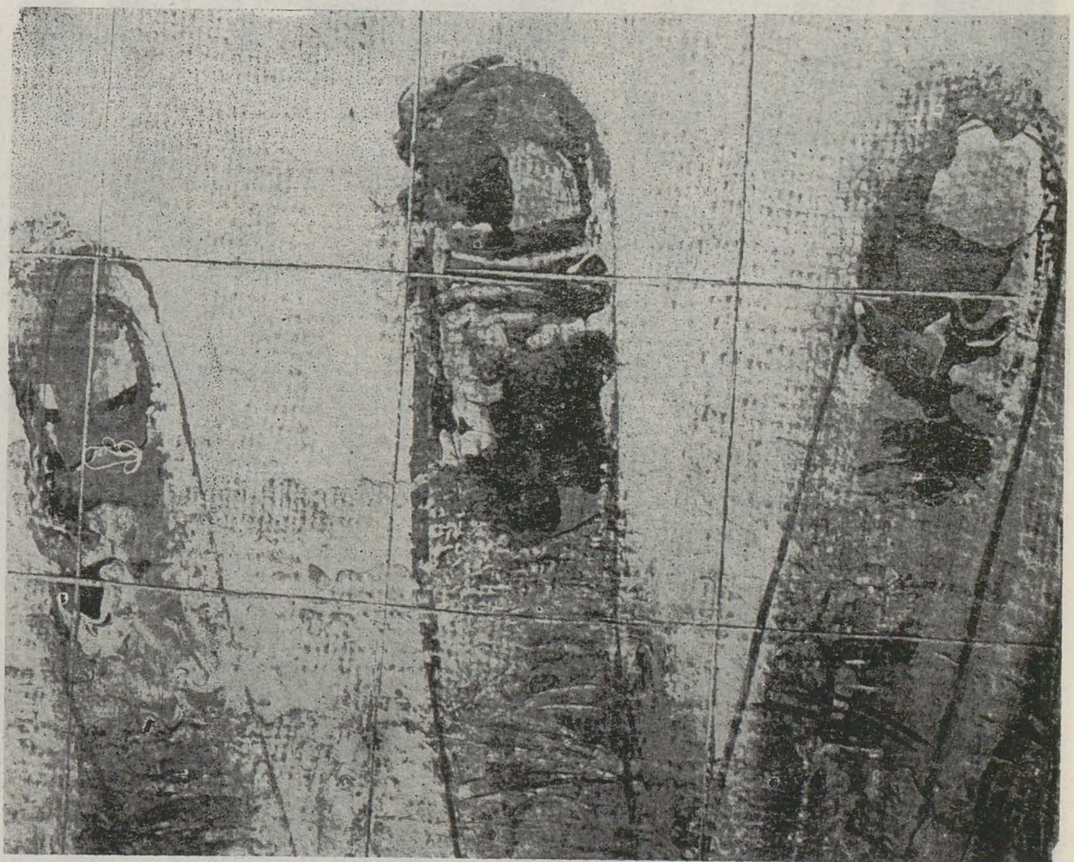
Legat strîns de programul anterior « Recuperarea kitsch-ului », am descoperit straturi arhetipale în viziunea copiilor de la Şcoala ajutătoare (unde am fost profesor opt ani). Experienţa legată de terapia elevilor mi-a îmbogăţit vocabularul plastic cu flori-mînă, mînă-ochi, umbră, profil-copac-ochi, pe care le-am proiectat cu sensuri noi în trei categorii de « Zestre »: pentru naştere-geneză, pentru căsătorie-dragoste, pentru înmormîntare.

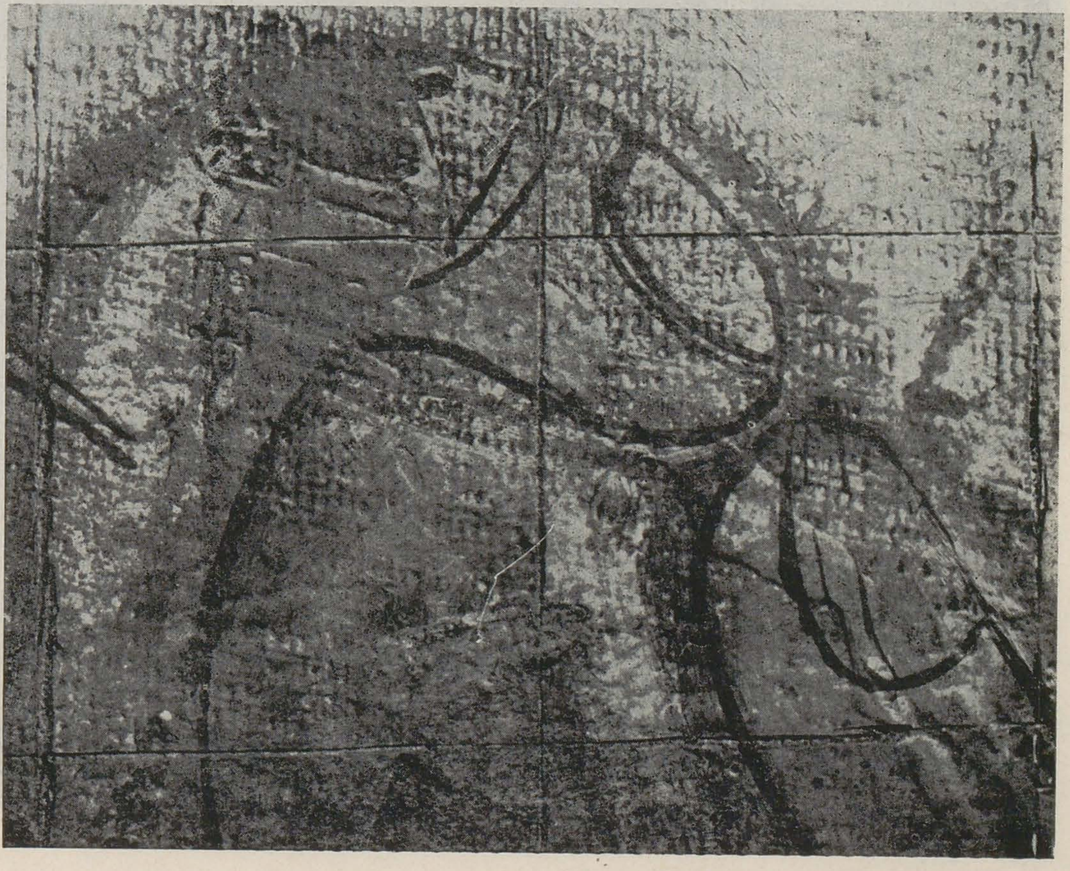


mîna. cîteva repere bibliografice

adrian șuștea

1,2, OVIDIU SĂLĂGEAN





După cunoștințele noastre, pînă în prezent, mîna nu pare să beneficieze de o monografie substanțială în ce privește funcția ei simbolică. Sporadic se vorbește despre simbolismul mîinii în diverse cărți de specialitate, dar o monografie de tipul celei despre simbolismul ochiului, semnată de W. Deonna, nu am reușit să depistăm încă.
O excepție totuși o constituie studiul lui Romulus Vulcănescu, «Figurarea mîinii în ornamentica populară românească», apărut în REF nr. 3,4 —5/1964. Tot R. Vulcănescu publică, într-un volum colectiv, « Despre medicina populară românescă », un articol de dimensiuni mai reduse cu titlul « Mîna în medicina populară ».
În cartea lui Nicolae Dunăre, « Ornamentica tradițională comparată », apărută la editura Meridiane în 1979, planșa XIX cuprinde « Reprezentarea mîinii ». Despre cum apare mîna în credințele poporane și despre unele obiceiuri în care mîna deține o funcție simbolică aflăm, oarecum suficient, din cartea lui I. Aurel Candrea « Folklorul medical român comparat », publicată în editura Casa Școalelor în 1944.
Cu privire la simbolismul mîinii în diverse tradiții o sumară prezentare găsim în clasicul « Dictionnaire des symboles » îngrijit de Jean Chevalier și Alain Gheerbrant. Cu siguranță însă că cel mai important lucru «este faptul că mîna stîngă și mîna dreaptă revin prin definiție la contrarii ». În acest caz, bibliografia legată de simbolismul mîinii trebuie corelată îndeaproape cu cea referitoare la problema contrariilor. Iar aici, firesc, cea mai bună bibliografie o constituie cărțile de filosofie greacă, însoțite de studiile mai recente în această direcție. Vom face deci o paranteză pentru a indica doar două asemenea lucrări:
— A Ed. Chaignet, «Pythagore et la philosophie pythagoricienne» 2 vol. Paris, 1874
— J. Cuillandre, « La droite et la gauche dans les poèmes homériques en concordance avec la doctrine pythagoricienne et avec la tradition », Paris, 1943.
Pe lîngă acestea să notăm studiul lui R. Hertz, « La prééminence de la main droite », apărut în « Revue philosophique », 1909.
Referitor la folosirea mîinii în sistemul de calcul arhaic menționăm cap. 3 « La première machine à calculer: la main » din cartea lui Georges Ifrah: « Histoire universelle des chiffres », Seghers, 1981.
Surprinzător și plin de semnificații este gestul specific lui Sabasius, mîna ridicată în sus ca semn al binecuvîntării, cu primele trei degete întinse, iar ultimele două îndoite și închise. Cu timpul acesta a căpătat un caracter apotropaic, fiind folosit împotriva deochiului.

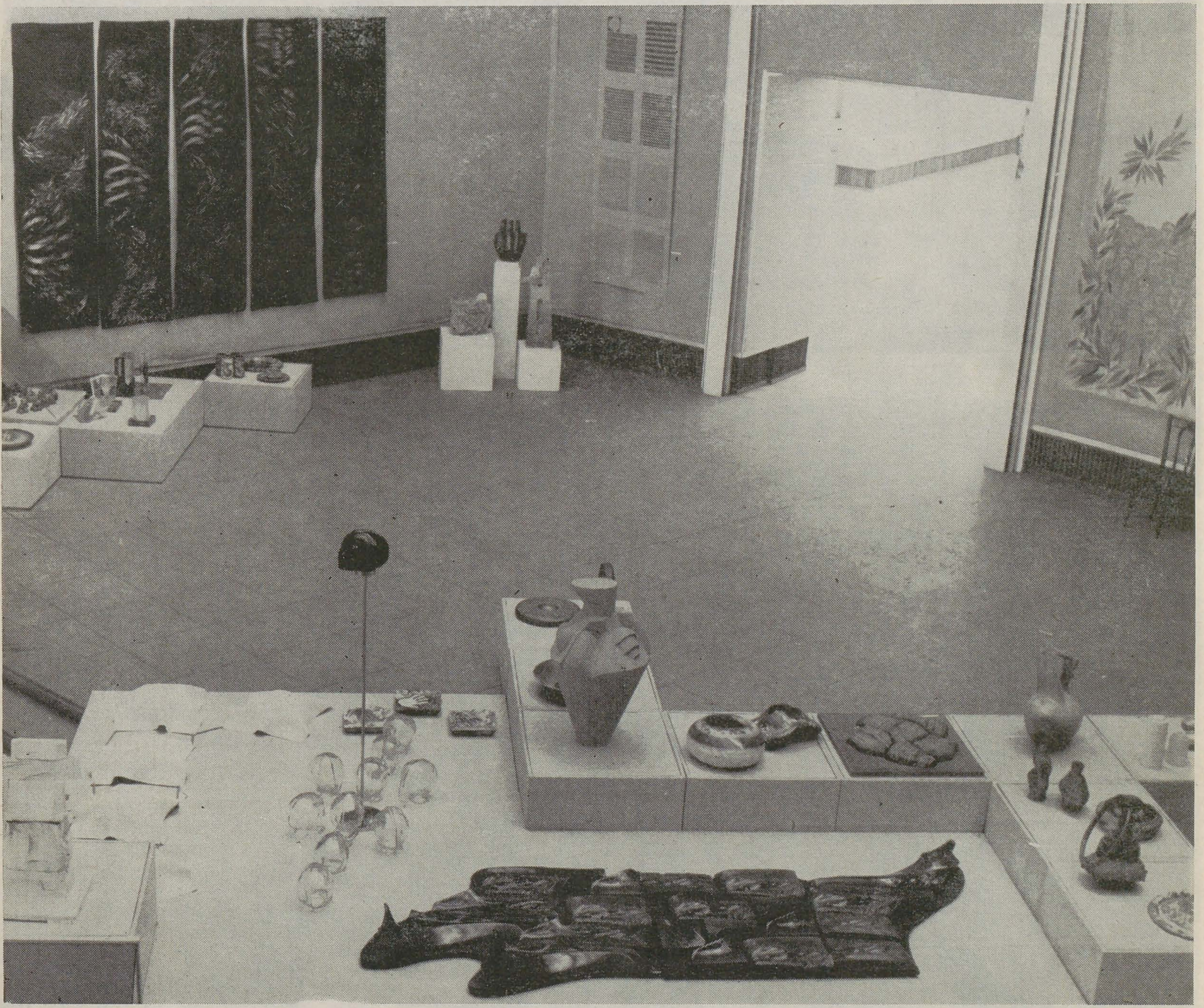
https://biblioteca-digitala.ro

DINU SĂVESCU

https://biblioteca-digitala.ro

p. 41, 42, 43. ASPECTE DIN SALONUL DE ARTE DECORATIVE

salonul de arte decorative



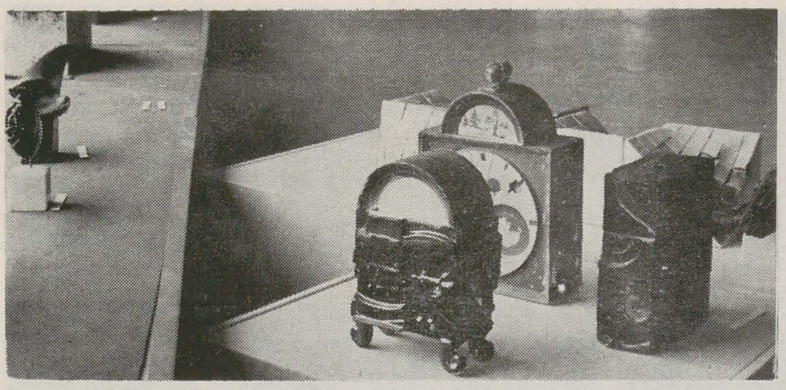
Această selecție de imagini, fatalmente greu de organizat într-o succesiune coerentă, încearcă să panorameze (uneori să focalizeze) aspecte apte să sugereze vasta desfășurare de forțe dintr-o zonă a vizualității, în acută metamorfoză, convențional denumită « arte decorative ».

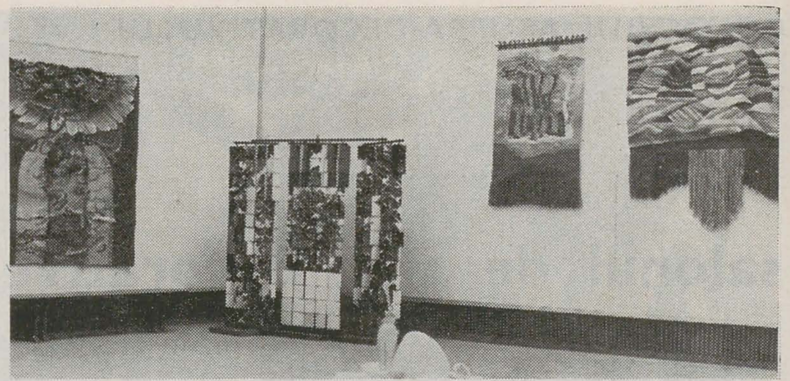
Desigur suita noastră nu poate înlocui comentariul critic asupra unei manifestări mult așteptate, dar și în acest caz istoria recentă a bulversat imaginea acestui Salon, din perspectiva actuală, modificîndu-i radical condiția, transformîndu-l, credem, într-un fel de memento a ceea ce a însemnat iluzia centralismului în plastica românească.

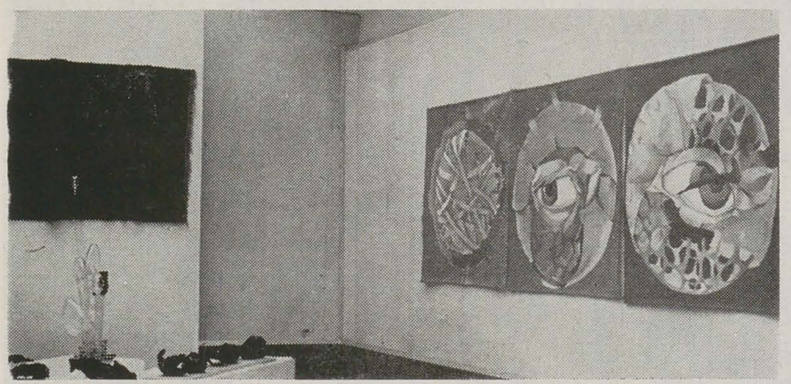
Pe de altă parte, au ieșit în evidență și cu acest prilej numeroasele valori autentice din toate generațiile care onorează la nivel european domeniul, apte să anime în viitor, într-un context social schimbat radical, o activitate complexă de « artisticizare » a mediului, în continuă anexare de insolite cîmpuri de acțiune.

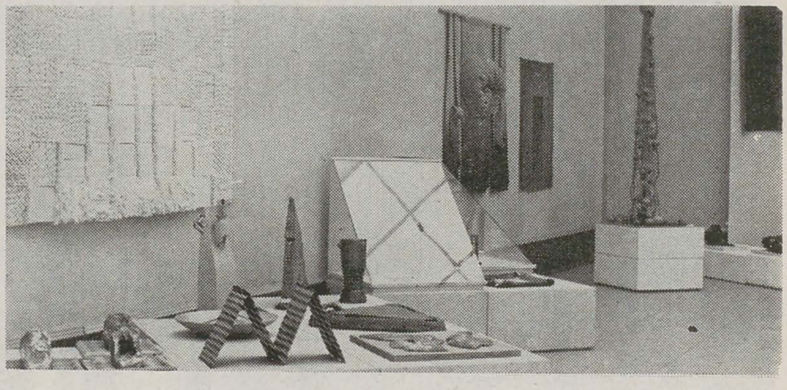
arta

https://biblioteca-digitala.ro

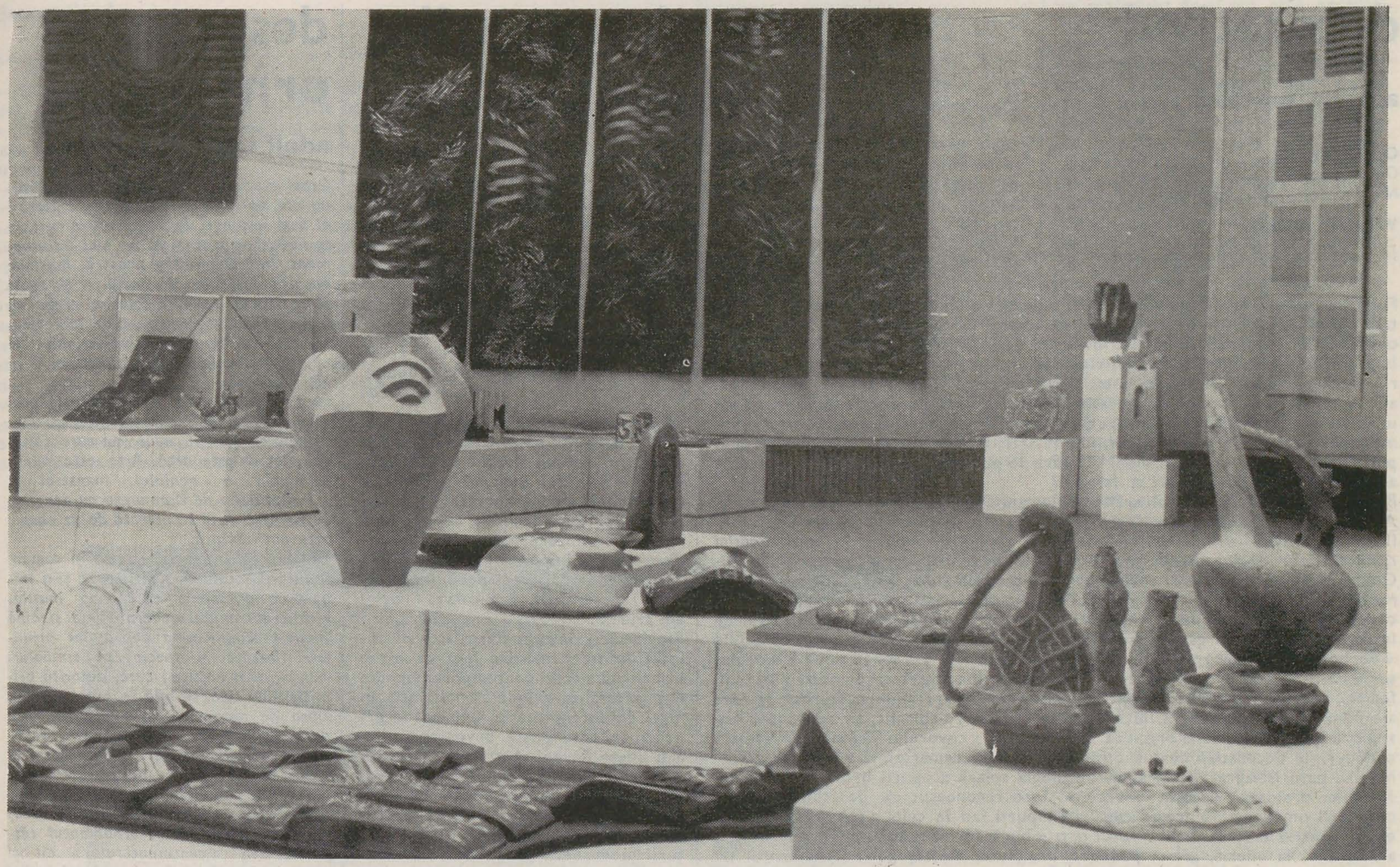


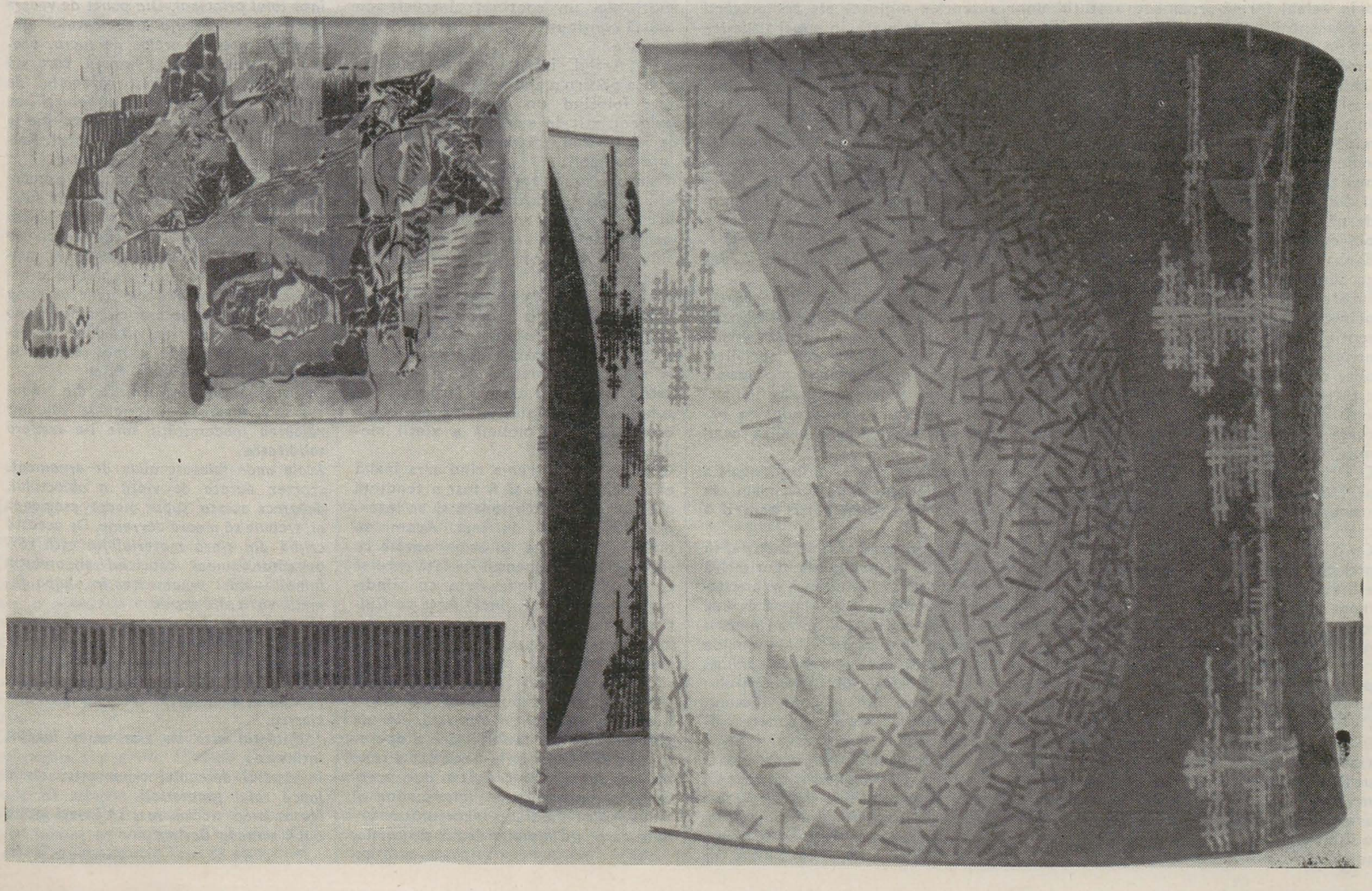






https://biblioteca-digitala.ro





https://biblioteca-digitala.ro

decorativul

aurelia mocanu

Oscar Wilde
Orice mecanism poate fi frumos...
Nu încercați să-l decorați.

William Morris

În viața modernă cele două virtuți preferate sînt onestitatea și simplitatea.

Fundalul psihologic al îndemnului de « a decora » stă într-un reflex de identitate și, în subsidiar, de autoapărare, ce adaugă un spor de căldură unei lumi obiectuale nesfîrșit apropriabilă. *Instinctul de intropatie*, adică de recunoaștere în plăcerea estetică a principiului vital, devine, în aceste premise, mobilul savurării ornamentului. Dacă arta a satisfăcut în orice timp o nevoie sufletească adîncă, printr-un instinct de imitație a naturii (din care « vizibilul » este doar un nivel), « ține, spunea la început de secol Worringer, de esența *artei ornamentale* faptul că, în produsele ei, voința artistică se exprimă în chipul cel mai pur și mai clar. Ea oferă un model în care se pot citi clar caracterele specifice ale *voinței artistice absolute* ». (s.n.)
Primele manifestări ale nevoii artistice a umanității trimit la un linear geometric. Antropologii situează aceste reprezentări plastice — abstracțiuni ale unor realități expresive — semne de vînătoare ori simbolism sexual, în zona *creației ritmice*, alături de degroșarea formei uneltei și de limbaj. Un autor precum Leroi-Gourhan afirmă tranșant și covîrșitor că, între mileniile 35 și 25, omul stăpînea reprezentarea figurativă a ritmului. « Periodicitatea » este o achiziție subiectivă, căci în ea rezidă *expresia*, iar succesiunea ritmică apelează deja la instinctul de intropatie. În idiom geometric, unde ritmul are importanță majoră, obiectele « vorbesc » prin decorația lor încă din aurignacian. Sensul și rolul decorului servește în paleolitic unei mitologii obscure ochilor noștri, care unește bărbatul, femeia, calul și bizonul. În neolitic geometrismul exprimînd ritmurile regulate ale unei societăți agrare, a inițiat sistemul meandro-spiralic, sinteză între abstracția lineară și pulsația organică. În ordonanța « covorului fără sfîrșit », această configurație decorativă devine o formă simbolică remarcabilă a ideii de continuitate naturist-agrară. Mai apoi, mitologia solară a epocii bronzului va pune la punct o sintaxă decorativă radiară. Este recunoscut că, pe scheletul unor concepții omogene, în aceste culturi timpurii sau în cele « somnolente », nu există contrarietăți stilistice. Totul ia o « bună formă », natural și conexat, din arhitectură la unelte, arme, podoabe, veșminte, meșteșuguri. Ornamentul nu « îmbracă », ci rezultă. Obiectele de artă aplicată au, în civilizațiile tradiționale, prin releul formă-ornament, statutul unor autentice mijloace ale comunicării și coerenței sociale, identificînd omul în ambianța lui de viață. În epoci stilistice sau în culturi centrate pe sfera sacrului transpar acitudini și aspirații umane, începînd chiar cu hermeneutica produsului cotidian.
Obiectul industrial însă a provocat o mutație generală în sistemul valorilor, pustiind încărcătura simbolico-estetică a artelor utile. Există ceva rebarbativ în termenul « făcut industrial » și ceva atașant și oglinditor în cele « făcute de mînă ». În ce măsură produsele mașinii reușesc să nu fie neutre, din punct de vedere emoțional, devine marja de acțiune morală a designului industrial, de mai bine de un secol. Prin proiectare urbanistic-edilitară și industrială teoria și didactica Bauhausului au avut ca scop concilierea esteticului cu producția modernă, după modelul de fuziune tradițională a artei și meseriilor. Avînd drept obiect de analiză tot ceea ce reprezintă vastul cîmp al comunicării vizuale, Bauhausul a impus teoria gestaltistă ca formă rațională în proiectarea a ceea ce servește și condiționează viața.
Întorcîndu-ne în timp la un text al lui Henri van der Velde, facem legătura, prin contrast, cu o epocă « ornamentală »: « Cu cît avem mai puține înclinații sentimentale, cu atît scad și asociațiile naturaliste și aceasta periclitează permanența ornamentului ». Produsele ambientului modern, economice, serializabile, confecționate din materiale ieftine, nu suportă ornamente. Simptomatic este faptul că după anii '60 are loc un proces în sens contrar, o dată și cu reevaluarea teoretică a dispozitivului Artei 1900. Proiectarea de produs va recurge la tehnici industriale mai rafinate și mai precise pentru a realiza serii mici, luxoase și « artizanale ».
O altă vîrstă a designului industrial, de după sinteza operativă și funcțională a perioadei interbelice are deci de rezonat asupra decorației ca mecanism de atenuare a reificării tehnologice. Se re-citește deviza « construiți pentru a servi, ornamentați pentru a place ».
Cu o exemplară aprofundare spirituală, Klee a fost cel care a atras atenția, în pedagogia Bauhausului, asupra valorilor de « calitate » în producția cantitativă a industriei. Transpare în creația actuală de design nevoia unui anume angajament moral, viu și profund, în care experiența personală a trăitului să devină valoare de comunicare empatică. Revirimentul artelor aplicate și gustul pentru ornament, în acuta modernitate, poate fi nostalgie, ori poate fi un semn de retur îmbogățit al « organicului ». Sentimentul de identificare se poate exprima, paroxistic, pînă la formele folclorului kitsch sau în « camp »-ul antidesign-ului și figurativului — via « pop » — al artelor decorative din ultimul deceniu.
De-sincretizînd: obiectul de artă decorativă are o prezență senzorială penetrantă, înfrînge în proporții fluctuante principiul utilității în beneficiul fanteziei sau al tradiției formal-simbolice. Pe cînd idealul obiectului de design clasic accentuează utilitatea obiectului proporțional cu reducția materială, urmărind randamentul maxim cu minim de prezență. Dubla transgresie a obiectului de artă decorativă are loc între economic și savuros. Fiind deci plasat între coordonatele obiectului utilitar și obiectul de artă, obținem, prin rapel, următoarele calificative ale obiectului de artă decorativă:

(urmare în p. 45)

despre stil

(antologie de texte)

Conținutul este o scăpărare a ceva, o întîlnire ca o străfulgerare. Este foarte firav — foarte firav, conținutul.
Willem de Kooning

Numai oamenii superficiali nu judecă după aparențe. Misterul lumii este vizibilul, nu invizibilul.
Oscar Wilde

Stilul decorativ n-a existat niciodată. Stilul este sufletul și, din nefericire pentru noi, sufletul preia forma trupului.
Jean Cocteau

Se pare, din interviuri, că Resnais și Robbe-Grillet au conceput în mod conștient « Anul trecut la Marienbad » în așa fel încît să permită o multitudine de interpretări la fel de plauzibile. Dar trebuie să rezistăm ispitei de a interpreta « Marienbad ». Ceea ce are importanță în « Marienbad » este imediatețea pură, intraductibilă și senzuală a cîtorva imagini ale sale...
Bineînțeles, interpretarea nu prevalează întotdeauna. De fapt, o parte însemnată a artei contemporane poate fi înțeleasă ca avîndu-și motivația în fuga de interpretare. Evitînd interpretarea, arta poate deveni parodie. Sau poate deveni abstractă. Sau poate deveni (« pur și simplu ») decorativă. Sau poate deveni non-artă.
Fuga de interpretare pare să constituie în mod special o trăsătură a picturii moderne. Pictura abstractă este încercarea de a nu avea, în sens obișnuit, nici un conținut; întrucît nu există conținut, nu poate exista interpretare.
Pop Art-ul întrebuințează metode opuse pentru a ajunge la același rezultat; folosind un conținut atît de evident, atît de « ceea ce este », și el, la rîndul său, sfîrșește prin a fi neinterpretabil.
Transparența este, astăzi, cea mai eliberatoare valoare în artă — și în critică. Transparență înseamnă a face experiența luminozității lucrului în sine, a lucrurilor care sînt ceea ce sînt...
Cîndva (să zicem, pentru Dante) trebuie să fi fost o tendință creatoare și revoluționară să concepi opere de artă care să poată fi experimentate la mai multe nivele. Acum nu mai este. Aceasta nu ar mai face decît să sublinieze principiul redundanței, care este principala molimă a vieții moderne.
Cîndva (într-o vreme cînd arta înaltă era rară) trebuie să fi fost o tendință creatoare și revoluționară să se interpreteze operele de artă. Acum nu mai este. Ceea ce nu avem nevoie cu siguranță în momentul de față este să continuăm a asimila Arta cu Gîndirea, sau (și mai rău încă) Arta cu Cultura.
Interpretarea a luat drept bună experiența senzorială a operei de artă și pornea de aci încolo. Experiența senzorială nu mai poate fi luată drept bună, în momentul de față. Să ne gîndim la simpla multiplicare a operelor de artă accesibile fiecăruia dintre noi, adăugată diversității deconcertante a gusturilor și mirosurilor și priveliștilor mediului înconjurător urban care ne bombardează simțurile.

(urmare în p. 45)

despre ornament

adolf loos

Omul modern, omul cu nervi moderni, nu are nevoie de ornament, dimpotrivă el îl și respinge. Toate obiectele pe care le numim moderne nu au nici un ornament. Îmbrăcămintea noastră, mașinile noastre, articole de pielărie și toate obiectele pe care le folosim zilnic nu mai au nici un ornament de la revoluția franceză încoace. Pînă la obiectele ce aparțin femeii — dar acesta este un alt capitol.
Forma și ornamentul sînt rezultatul unei munci colective, subconștiente, a unor oameni ce aparțin unui vast cerc cultural. Restul este artă. Arta este voința personală a geniului, înzestrat și « însărcinat » de Dumnezeu cu aceasta. Să risipești Artă în obiecte de uz casnic este anti-cultură.
Ornamentul înseamnă muncă în comun. Sadismul secolului XVIII, care și-a împovărat aproapele cu muncă inutilă, este străin omului modern; și mai străină fiindu-i ornamentica popoarelor primitive (bazată în special pe simboluri religioase și erotice) care, datorită primitivității sale, se află la granița Artei.
Lipsa de ornament nu înseamnă lipsă de atractivitate, ci dimpotrivă acționează cu un farmec proaspăt, dînd viață. Moara care nu huruie îl trezește pe morar. Din nevoie, folosim ornamentul în scop practic, estetic și educativ. Ca scop practic, ornamentul răspunde atît « consumatorului » cît și « producătorului », consumatorul jucînd însă rolul principal. Din punct de vedere psihologic prezența ornamentului ușurează monotonia orelor de lucru, oboseala benzii rulante. Femeia, care stă zilnic opt ore în fața războiului de țesut în sunetul asurzitor al fabricii, se bucură și i se pare o salvare apariția la un moment dat a unui șnur colorat. Șnurul pestriț determină ornamentul.
În evoluția omenirii ornamentul va trebui să dispară « de pe » obiectele de folosință zilnică; dar prin aceasta n-am afirmat niciodată ceea ce puriștii ad absurdum au făcut sistematic și consecvent: « decaparea » definitivă a ornamentului. Numai acolo unde un timp s-a renunțat la decorație, numai acolo ea nu mai poate reveni niciodată, asemenea oamenilor ce nu se mai reîntorc la vremea cînd își tatuau fața.
Obiectul de folosință trăiește din trăinicia și « durata » materialului său, iar valoarea modernității sale i-o conferă soliditatea.
Acolo unde folosesc abuz de ornament, scurtez durata de viață a obiectului, deoarece acesta, supus modei, asemenea ei, trebuie să moară devreme. De această crimă din sfera materialului este răspunzător numai capriciul și ambiția femeii — căci ornamentul în slujba femeii va trăi veșnic.
Un obiect de folosință asemenea stofei sau a tapetului, a căror rezistență este limitată în timp, rămîne servil modei, prin urmare el este ornamentat.
...Educația noastră este de formație clasică.
(Arhitectul este un ziar ce a învățat latinește).
În studiul desenului ornamentul clasic joacă rolul gramaticii.
Nu ar avea nici un rost să înveți latina după metoda Berlitz.

(urmare în p. 45)

https://biblioteca-digitala.ro

decorativul

(urmare din p. 44)

— dacă obiectul utilitar induce o relație funcțională, cel artistic una contemplativă, obiectul decorativ invocă o relație corporală/senzorială.
— dacă « timpul » obiectului de artă este durata lungă, al obiectului de design este anticipator, accelerat, proiectiv; timpul obiectului decorativ este cursiv, prezentul continuu.
— eșantionul de artă — idol — se muzeifică, eșantionul de design invocă stocul și ecoul lui în lume; obiectul de artă decorativă este un *exemplar captiv*, cu care s-a intrat în complicitate și de care te dispensezi greu, ca de un prieten, spune Octavio Paz în eseul « L'Usage et la contemplation », *Artension*, ianuarie-februarie 1990.
Compensarea cea mai puternică față de prototipul industrial în artele decorative a fost asumarea versantului expresiv și evoluția autonomă spre ambiental, sculptural sau scenografic. Cercetările formale poartă o remarcabilă amprentă intuitivă. Imaginarul se întîlnește cu codul genetic al materialelor tradiționale (sau anexate) și aduc pe lume un popor de mutanți și hibrizi spectaculoși. Limbajul devine cantitativ, corespondent al bogăției lumii naturale. Idiomurile personale sînt extrem de diversificate.
La formele stereotip-utilitare s-a reacționat deci, în ultimele două decenii, prin forme personalizat expresive edificînd o nouă relație artă-societate, printr-un nou organicism plastic de tip — utopia social-estetizantă *Arts & Crafts*.

despre ornament

(urmare din p. 44)

Gramaticii latine, ca de astfel oricărei gramatici, îi datorăm educația sufletului și a gîndirii noastre.
Ornamentul clasic disciplinează « formarea », modelarea și nașterea obiectelor noastre de folosință; sîntem noi înșine educați împreună cu formele create de noi. Și astfel, în ciuda deosebirilor etnografice și de limbă, ornamentul clasic aduce unitate în lumea formelor și a noțiunilor estetice; ordine în propria noastră viață. Astfel: Meandrul — înseamnă exact lanțul de bicicletă. Roseta — burghiul, dar și creionul bine ascuțit.

Din « Ornament și educație », 1924

traducere de
matei p. alimănescu

IOANA ȘETRAN

despre stil

(urmare din p. 44)

Cultura noastră este una bazată pe exces, pe superproducție; rezultatul este o pierdere constantă a acuității experienței noastre senzoriale. Toate condițiile vieții moderne — plenitudinea materială, aglomerarea ei evidentă — se unesc pentru a contribui la tocirea facultăților noastre senzoriale...
Ce este important acum este să ne recîștigăm simțurile. Trebuie să învățăm să vedem mai mult, să auzim mai mult, să simțim mai mult.
Sarcina noastră nu este de a descoperi maximumul de conținut dintr-o operă de artă, și mai puțin încă să stoarcem « în plus » conținut din opera care e terminată deja. Sarcina noastră este să ocultăm conținutul pentru a putea vedea lucrul însuși.

★

În locul unei hermeneutici avem nevoie de o erotică a artei.
Susan Sontag, « Împotriva interpretării »

Ar fi greu să găsim vreun critic redutabil care, în clipa de față, să fie dispus să apere, ca pură idee, vechea antiteză a stilului și conținutului. Asupra acestei probleme prevalează un consens pios. Toată lumea este gata să recunoască faptul că stilul și conținutul sînt indisolubile, că stilul puternic individualizat al fiecărui scriitor important constituie un aspect organic al operei sale și niciodată ceva doar « decorativ »...
Toată lumea este familiarizată cu acele mișcări în artă — două exemple: pictura manieristă de la sfîrșitul sec. XVI și începutul sec. XVII, Art Nouveau-ul în pictură, arhitectură, mobilier și obiecte casnice — care afirmă ceva mai mult decît simplul fapt că au « stil ». Artiști precum Parmigiano, Pontormo, Rosso, Bronzino, precum Gaudi, Guimard, Beardsley și Tiffany cultivă stilul într-un mod manifest. Ei par să fie preocupați de probleme stilistice și să pună într-adevăr accentul mai puțin pe ceea ce spun decît pe felul în care spun. Pentru a discuta acest tip de artă (...) — un termen precum « stilizare », sau un echivalent de-al său este necesar. « Stilizarea » este ceea ce este prezent într-o operă de artă atunci și numai atunci cînd un artist face distincția absolut inevitabilă între materie și manieră, între temă și formă. Cînd acest lucru se întîmplă, cînd stil și subiect sînt atît de distincte, cu alte cuvinte, jucate unul împotriva altuia, putem vorbi în mod legitim de subiecte tratate într-un anumit stil... Pictura cubistă, sau sculptura lui Giacometti nu pot constitui un exemplu de « stilizare », ca opusă « stilului », în artă; oricît de profunde distorsiunile chipului și corpului omenesc, acestea nu sînt prezente pentru a face interesante chipul și corpul. Dar tablourile lui Crivelli și Georges de La Tour sînt exemple a ceea ce vreau să spun.
(...) Hiperdezvoltarea stilului, de exemplu, în pictura manieristă și Art-Nouveau, reprezintă o formă emfatică de a face experiența lumii ca fenomen estetic. Dar numai o anumită formă emfatică ia naștere ca reacție la un stil opresiv dogmatic de realism. Orice stil — cu alte cuvinte, orice artă — proclamă acest lucru. Iar lumea este, în ultimă instanță, un fenomen estetic.
(...) Astfel forma — în idiomul său specific, stilul — este un cadru al imprimării senzoriale, vehiculul tranzacției dintre impresiunea senzorială imediată și memorie (fie ea individuală sau culturală). Această funcție mnemotică explică de ce orice stil depinde de, și poate fi analizat în termenii unui principiu de repetiție și redundanță.
Susan Sontag, Despre stil
1. Pentru a începe într-o manieră foarte generală: CAMP este un anume mod de estetism. Este un fel de a vedea lumea ca fenomen estetic. Acest fel, felul Camp-ului, nu se realizează în termenii frumosului, ci în termenii gradului de artificiu, de stilizare. (...)
5. Gustul Camp are o afinitate pentru anumite arte mai mult decît pentru altele. Îmbrăcămintea, mobilierul, toate elementele decorului vizual, de exemplu, formează o parte însemnată a Camp-ului. Arta Camp este adesea decorativă, subliniind textura, suprafața senzuală și stilul în dauna conținutului. (...)
8. Camp este o viziune a lumii în termeni de stil — dar al unui anumit tip de stil. Este preferința pentru exagerare, spre « prea mult », spre lucruri-fiind ceea-ce-nu-sînt. Cel mai bun exemplu îl găsim în Art Nouveau, cel mai tipic și mai bine dezvoltat stil Camp.
9. Ca gust personal, Camp răspunde în mod special elementelor marcat atenuate și puternic exagerate. Androginul este cu siguranță una din marile imagini ale sensibilității Camp. Exemple: siluetele eterice, etiolate ale picturii și poeziei prerafaelite; corpurile subțiri, alungite, asexuate din gravurile și posterele Art Nouveau, puse în relief pe lămpi și scrumiere...
10. Camp-ul vede totul între ghilimele. Nu este o lampă, ci o « lampă »; nu este o femeie, ci o « femeie ». A percepe Camp-ul în obiecte și persoane înseamnă a înțelege Existența-ca-Rol. Este cea mai îndepărtată extensie, în sensibilitate, a metaforei vieții ca teatru.
Susan Sontag, Note despre « Camp »
Cineva trebuie ori să fie operă de artă, ori să poarte o operă de artă.
Oscar Wilde
traducere de Alexandru Șerban

https://biblioteca-digitala.ro

început de anchetă asupra artelor decorative românești

1) Care ar fi, după dumneavoastră, stagnările și speranțele artei decorative românești, setul ei de simptome?

2) Amintiți cîteva din legile interne ale laboratorului dumneavoastră de creație.

3) Cum apreciați tendința ambientală (deci autonomă) a artelor decorative?

4) Cum simțiți adecvarea artelor decorative la mișcarea generală a artelor vizuale?

5) Evocați, în proiecție istorică sau în modernitatea cea mai apropiată, cîteva atitudini înnoitoare memorabile, după dumneavoastră, în domeniul artelor decorative.

6) Ce părere aveți despre relația reciprocă: acțiune artizanală/sugestie simbolică, pe parcursul demersului dumneavoastră artistic, ca moment de transmutație?

arta

costel badea

1. În domeniul artelor decorative n-au existat stagnări — au mers mereu spre o desăvîrșire care n-a ținut de stări comunicante cu fondurile de achiziții.

2. Simplu de răspuns . . . în afara preocupărilor mele didactice, laboratorul meu de creație a devenit propria mea școală. Adică . . . eu fac, eu învăț prin mine, eu transmit studenților. Cred că asta este coala care a existat întotdeauna.

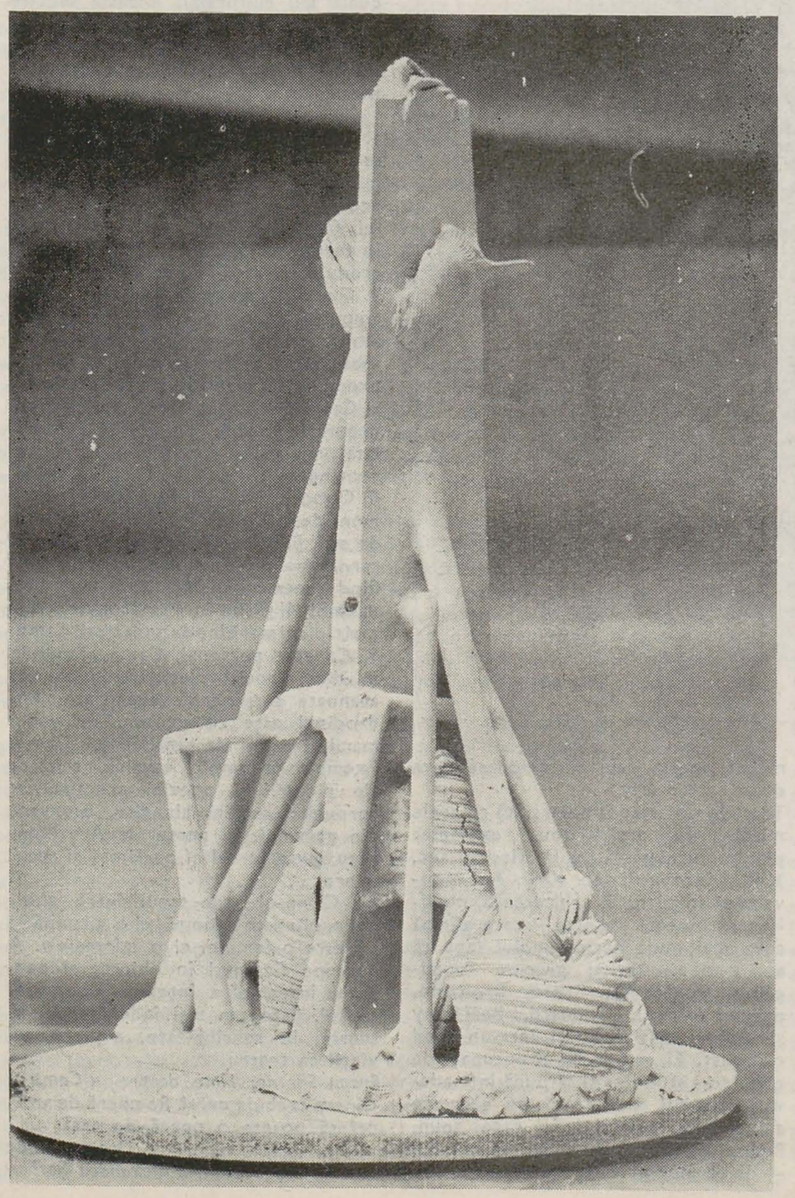
3. Artele decorative s-au îndatorat mereu cu această mare funcție. Deocamdată mai este mult de lucru.

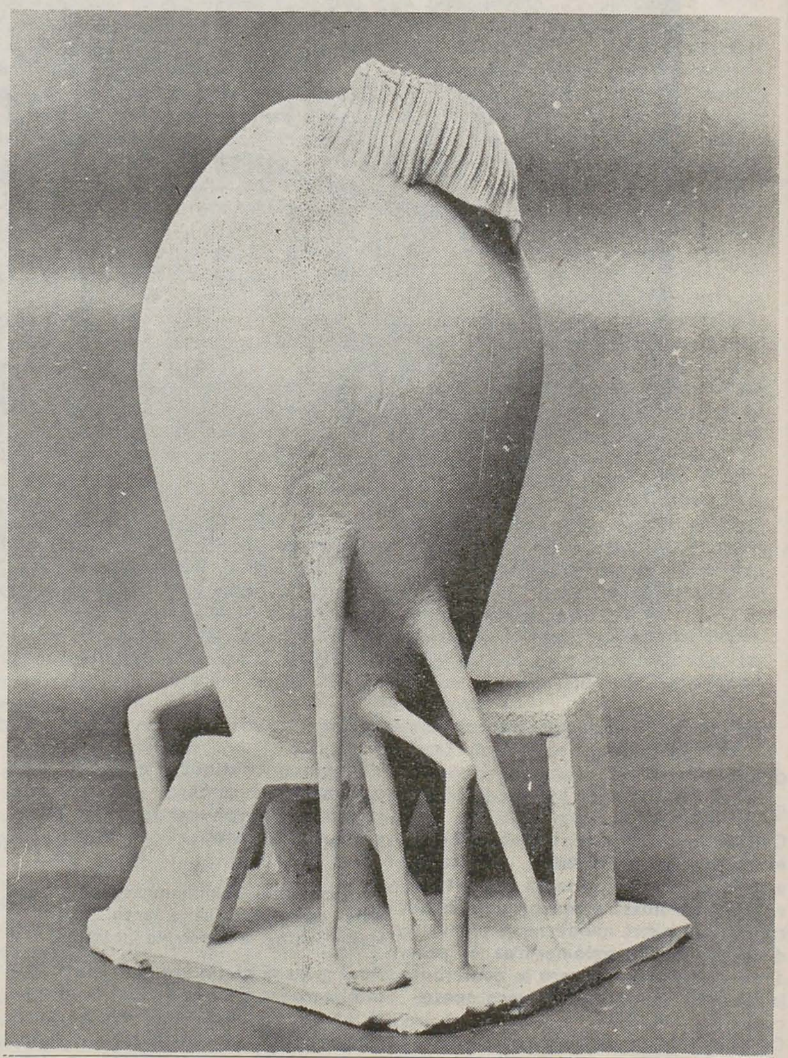
4. Sîntem în stare de permanentă convocare pentru a răspunde unor necesități urbane.

5. Încerc să fac o notă de apreciere în sectorul care vizează buna credință a decoratorilor în cele două ipostaze . . . obiectul uzual cotidian și cel cu statut de unicat. Eu încerc să fac același lucru, asumîndu-le deopotrivă. Arta decorativă românească nu-și va dezamăgi simpatizanții.

Supliment

N-am fost evitați nici o clipă pentru participări la mari expoziții internaționale, n-am evitat temele pentru aceste invitații. Trebuie să păstrăm acest bastion al bunei-cuviințe, al încrederii celor « din afară », fără prejudecăți. Ar însemna o ilegalitate față de artă să avem o altă poziție.





COSTEL BADEA
COSTEL BADEA
SIMONA TĂNĂSESCU
CARMEN TRIFAN MAVREA

https://biblioteca-digitala.ro

simona tănăsescu

În arta decorativă actuală există o tendință de eludare a ideii, a « sentimentului » care este minim reprezentat, cu riscul de a uita resursele de inspirație proprii timpului nostru. Doresc să fie clar înțeles că nu militez pentru un nou « realism »... și nici pentru venerarea trecutului dus pînă la mimarea formei. Constat doar că este un moment de criză pe care nu îl pot soluționa nici printr-o întoarcere la experimentul conceptual de tip anii '60/70 și nici prin orientarea strictă spre utilitar. Decorativul mușcă din idee. Mă simt afectată de această criză. Pentru mine ceramica este formă prin foc — obiect care modifică spațiul, deci viziunea mea se apropie astfel mai mult de sculptură.
Gresia are o robustețe în plasticitate și un procent de personalitate care se potrivesc felului meu de a fi. Ea este calea prin care obiectul devine definirea unei maniere de a exista a sculpturii.
Artistul decorator e marcat de prejudecată pînă într-atît încît obiectul creației poartă acest stigmat al minimalului, al utilului. El prezintă fie o formă cu destinație clară, fie un moment fictiv între două soluții contrare. De pildă: un panou decorativ din forme industriale sau rebuturi iese din sfera strictă a decorativului către major.

carmen trifan mavrea

Socotesc că, în sens larg, toate artele decorative sînt arte plastice și că toate artele plastice sînt decorative. Dar dacă ar fi să mă refer cu deosebire la artele decorative, aș spune, à propos și de « simptomele » pe care le propui, că suferă de o maladie cu două fețe: una, relativ veche, să zicem de cînd pămîntul (ars) dat oamenilor, și de o alta, relativ nouă, de cînd colectivismul.
Pe prima o pun în legătură cu raportul arte/meserii, iar pe cea de-a doua, cu raportul indivizi/masse. Dat fiind că ambele fețe s-au îngăduit atîta amar de vreme, e firesc să se aleagă cu greutate una de alta. (Probabil de aceea se și însoțesc atît de bine, după celebrul exemplu al tusei cu junghiul.)

După opiniile cele mai « autorizate », arta majusculată, Arta, ar fi artă-de-tip-artă (eventual artă-de-tip-meserie — zice-se, o falsă variantă) și /sau meserie-de-tip-meserie (eventual meserie-de-tip-artă, zice-se, o variantă adevărată, deci reală).

Pe de o parte, arta nemajusculată nu poate exista dacă techné-ul este radiat, decît numai și numai în cadrele Lui. Așa au fost închipuiți Adam, Eva, nebuloasele, gîzele, etc.
În eventualitatea în care Dumnezeu ar fi avut și ingeniu, personal o cred cu tărie, mă îndoiesc precum că l-a și folosit ca atare.
În afara lui Dumnealui, ar mai rămîne că arta-de-tip-artă (nu și varianta ei !) s-ar face singură, conștient și cu de la sine putere, ceea ce este foarte îndoielnic. Ei bine, pe această inefabilă strapontină stau artiștii « adevărați », demiurgii artelor cioplite, principale, comode, primare sau cum vrei să le spui, mîngîind condenscendent creștetele meseriașilor pedeștri care se țin cu « artele » de aspirație, de mixaj, cu artele focului, cu artele aplicate sau cum vrei să le spui.
Pe de altă parte, meseria-de-tip-meserie (eventual meseria-de-tip-artă) nu există decît în fabrici și uzine, precum și între cadrele Cîntării României, căci numai Ea a descătușat energiile, etc.
În sens strict, concluzia la îndemînă ar fi că orice artist este meseriaș / orice meseriaș nu este artist, iar nu orice artist este *și* meseriaș/ orice meseriaș este *și* artist.

Arta este o afacere a însingurării. Împrejurarea că Ceramica, bunăoară, are prestigiul pe care îl are, se datorează faptului că lupta ei centrifugală durează de puțină vreme dar și faptului că, pînă în prezent, ea nu a fost afacerea multora. Cînd spun asta nu am în vedere o afacere a gloatelor, ci o afacere a mai multor singurătăți înfrățite întru același crez. Și mai cred că singurătățile astea ar trebui încurajate prin școlile noastre de artă, nu nivelate sau gîtuite. E adevărat, nici o școală nu a dat artiști și nici nu va da cît e hăul, dacă nu va fi frecventată de artiști potențiali ; mi se pare important să încurajăm tocmai aceste potențialități, obrăznicăturile și nu cumințeniile acestui pămînt.

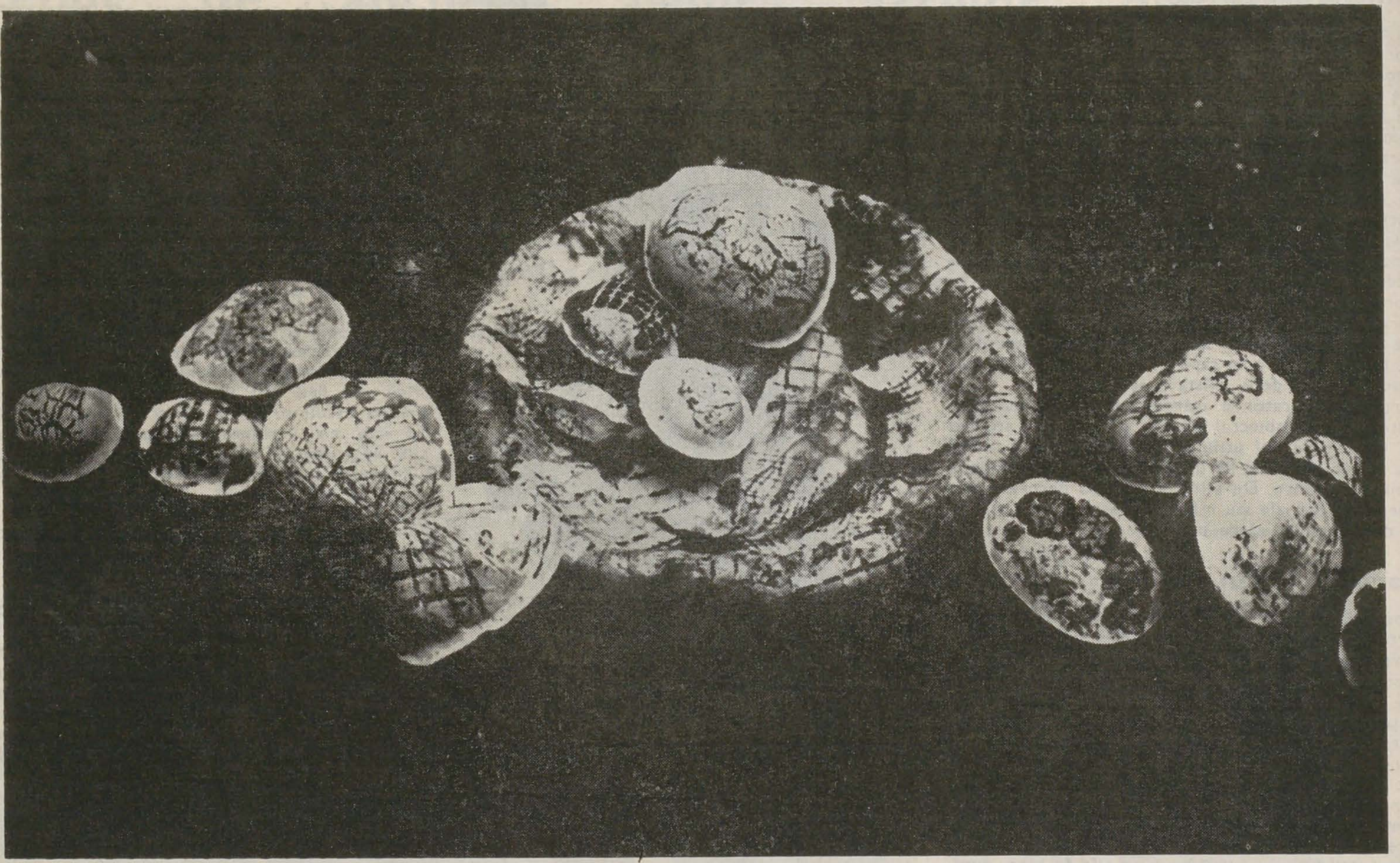
Marginalizarea la care a fost supusă arta plastică neobedientă în era colectivistă, adăugată marginalizării ceramicii în interiorul artelor plastice ar putea explica și spațiul precar al ceramistului, explodat de mașinăria infernală a statului totalitar, și timpul dramatic al ceramistului căruia i-a fost șters trecutul vizibil (poate că nici nu l-a avut !) și care, în afara unui prezent de pornire, nu mai are în față decît dimensiunea speranței.

Deși conservatoare (de-o vîrstă cu pămîntul, cu angobele și cu glazurile ei !), Ceramica este, în fapt, periculos de tînără. În ce constă periculozitatea? Constă în lenea funcționalului. În perpetua odihnă ornamentală din anticamera tensiunii. Funcționalul, fie și de lux (lusterizat), este blestemul ceramicii, entropia ei.

Eu îi întrezăresc șansele în primul rînd prin derogare de la a mai sluji (Ruskin, totuși...) poporului. Fiind din fire mai umanizatoare decît genul ei proxim, sculptura, mai interiorizatoare, dacă-mi dai voie, mai fierbinte, mai ductilă și mai maleabilă, va trebui să se ofere cu mai multă ardoare individului care stă acum obidit lîngă focul casnic, singur în fața liniștii și a lui Dumnezeu.

Îmi plac Bosch, Gaudi, Moore. Cît despre ceramica românească pot să-ți spun că a ajuns deja la litera B(adea).

Despre « laboratorul » meu de creație... Vorba ceea: atelierul meu de creație este bucătăria. Mai ales iarna. Pînă la un laborator, mai va. Ce să-ți spun?! Din cîte am în cap puține am făcut, multe mi-au rămas. Am încercat, cu ajutorul unor anumiți priculici, să-mi iau în cap lumea pămîntului. Cu dragoste, cu asprime și cu maximă economie de mijloace. Mă tot gîndesc: să fie oare adevărat că sîntem cu toții ai pămîntului?



iakobovits marta

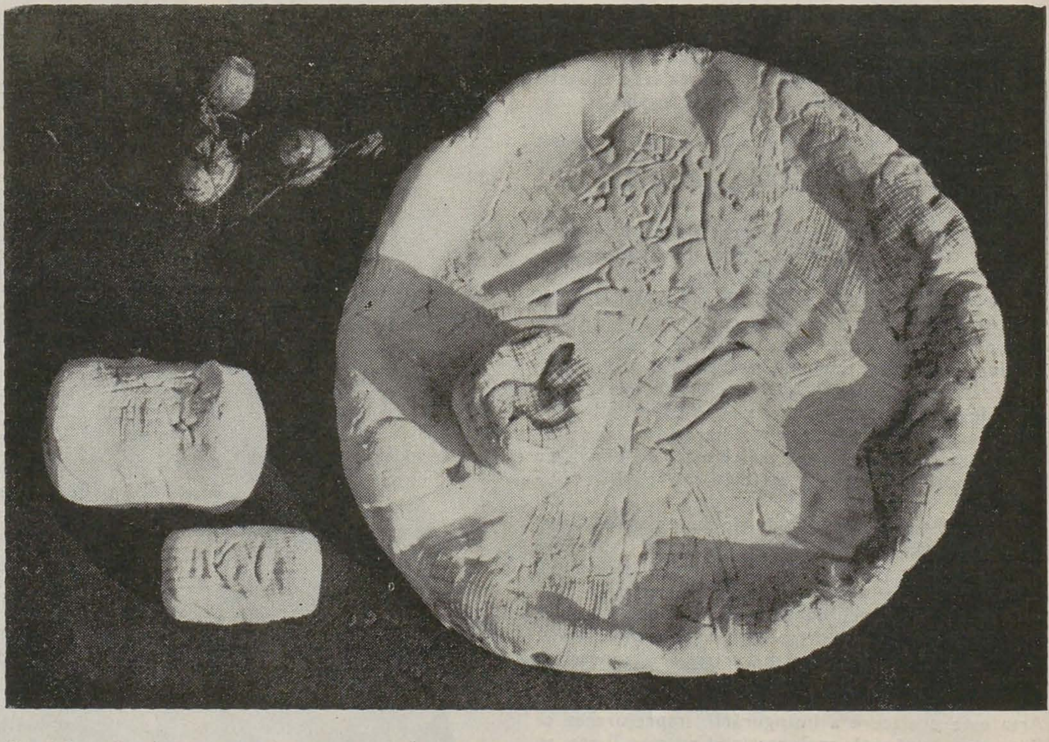
În răspunsurile mele mă voi referi doar la ceramică în cadrul artelor decorative.

1) Speranțele în acest sens se leagă direct de starea actuală a ceramicii, la ceramiștii buni pe care îi are țara, la gîndirea lor personală și autonomă în material.
Un factor care îngreunează munca de creație ar fi proasta utilare a atelierelor și condițiile greoaie de aprovizionare cu materiile prime necesare.

2) Acumulez impresii, trăiri după elemente naturale (forme tensionate, relații de materialitate, structuri și texturi ciudate, relații de culoare-formă, culoare-textură în natură).
Toate aceste trăiri, acumulări de trăiri plastice, impulsionează relația mea cu materialul maleabil, colorabil, structurabil.
Tot ce am făcut în decursul anilor în ceramică materializează această relație, ca un jurnal făcut în obiecte.
Nu știu să am legi directoare, dar lucrurile se leagă între ele și ceea ce fac astăzi e cumva determinat de ce am făcut ieri și alaltăieri și este necesară pentru ce va urma să fac. Iar pasul următor este totdeauna o surpriză.

3) Tendința de expresie autonomă este perfect justificată și în cazul « artelor decorative ». Și în acest caz am folosit noțiunea de « artă decorativă » absolut convențional, neavînd altă noțiune mai potrivită.

JAKOBOVITS MARTA
JAKOBOVITS MARTA



Consider că orice material poate să fie folosit în scopul unei exprimări plastice autonome, astfel și materialele din cadrul artelor decorative.
Dar cînd voința ambientală sau dorința expresiei autonome se manifestă prin material (indiferent ce fel de material), rezultatul nu va mai fi « de artă decorativă ».

4) Nu cred în ierarhia materialelor folosite ca mijloace de exprimare în artele vizuale; chiar dacă am preferințe.
Lutul e la fel de bun să exprim ceea ce nu știu să exprim altfel decît prin lut, precum e culoarea în pictură, sau, în alte tehnici, lemnul, betonul, hîrtia, materialele plastice, etc, — pentru a exprima *altceva* prin limbajul specific al acestor materiale.

5) Dintre toate atitudinile posibile față de material — mă copleșește atitudinea miraculoasă care e în stare să transforme secretul materiei în secret universal — și aceasta indiferent de epocă — de la paleolitic pînă în zilele noastre rămîne valabilă.

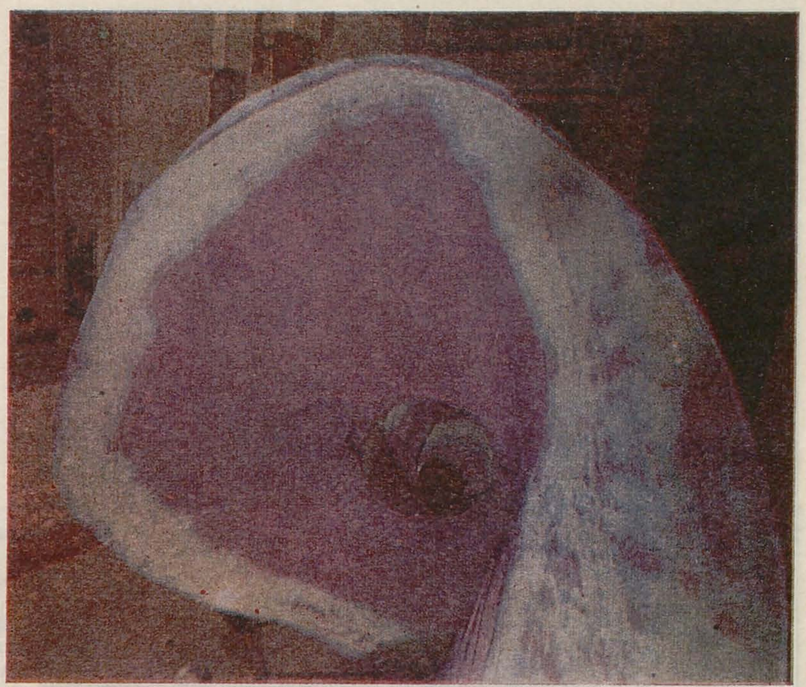
https://biblioteca-digitala.ro

sfoară de urzică: cămașa lebedelor

daniela grușevschi

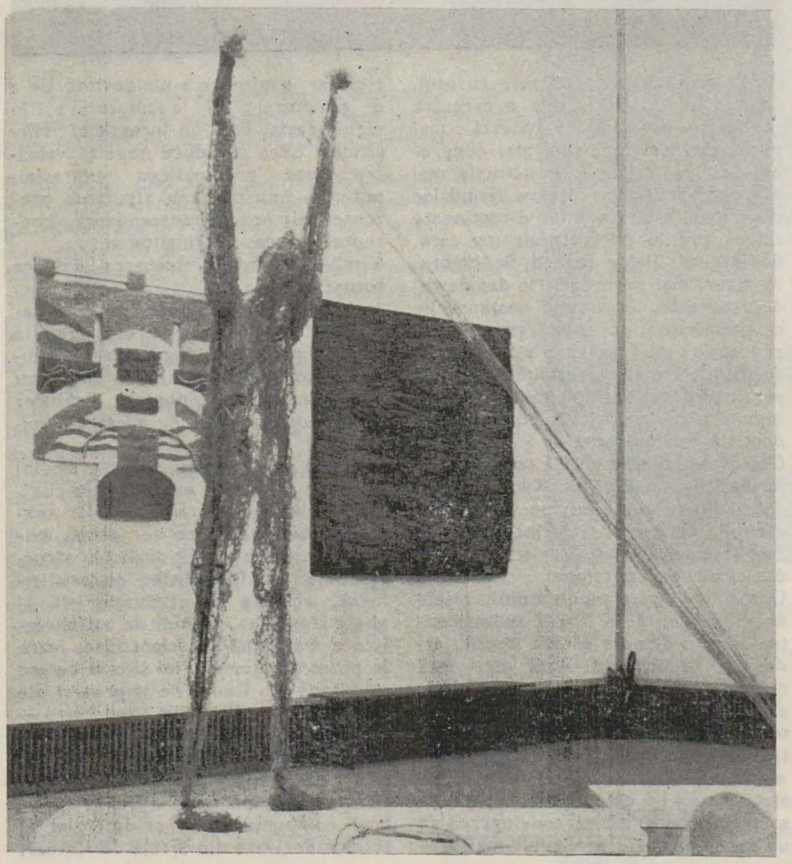
Mă uit pe calendar și constat că ne găsim la sfîrșitul mileniului doi, la mai bine de un sfert de veac de cînd s-au produs mutații semnificative în domeniul artelor ceramice, textile ș.a.m.d. și iată că folosim cu zburdalnică ingenuitate același nume vechi, vorbim de *arta decorativă* . . .
Cu toate acestea, oprindu-ne asupra artelor împodobitoare ale utilului, nu este mai puțin adevărat că e la fel de semnificativ de luat în considerație continuitatea acestora, expresie a voinței artistice din toate timpurile, indiferent de formele pe care le vor fi întrupat.
Și iată-ne, azi, în plină criză post-modernă cum ne-am obișnuit să denumim timpul prezent. Este, poate, începutul unei perioade ce va ajunge de la o suprapunere de stiluri la stilul individualităților artistice, în misterioasa lor unicitate, expresia identității creatoare, găsindu-se în dialog fecund cu socialul unui timp continuu centrat pe prezent.

Această posibilă evoluție alături de aprofundarea aspectelor specifice artei utilitare contemporane poate fi subiectul bogat al unei cercetări teoretice pline de neprevăzut asupra mișcării comune a creației de autor, a produsului de serie mică și a designului industrial. Prin avatarurile inerente producției de serie mare ca și prin cele ale comunicării produs-public-consumator procesul de creație cere, în domeniul artelor utilului, un angajament afectiv din partea creatorului dar și o adevărată redimensionare a gîndirii în planul întregii societăți, spre o conștientizare benefică a nevoii sale artistice. Prezența obiectului bine întrupat estetic este apreciată de către specialiști în ale frumosului ca pe o chezășie a chiar întreținerii prin efectul psihologic-spiritual a unei sănătăți biologice, permițînd și asigurînd un trai pur și simplu sănătos uman. În caz contrar se suportă cu o vinovată inconștiență poluarea pe care întîmplătorul cu vagi tresăriri senzoriale, kitsch-ul rezultat al lăcomiei și superficialității comerciale sau al producției de mare serie industrială, cenușie, în cel mai fericit caz neutră emoțional o va produce în mintea, sufletul și, nu mai puțin am putea adăuga, în însăși fiziologia complexă a ființei noastre. Subliniem aceasta deoarece aspectul bioenergetic este în directă legătură nu numai cu sunetul și culoarea dar, după cum s-a demonstrat, și cu semnul-forma-volumul și interrelațiile dintre acestea — atît ca bagaj informațional integrat activ, subliminal, cu efecte pro sau contrare biologicului, cît și ca purtătoare ale unor nebănuite capacități de captare, producere-emitere, absorbție-asimilare de negentropie. (Biologii se apleacă cu o adevărată pasiune privind fermecați cum într-o farfurie triunghiulară cu anume proporții — armonice — grîul crește mai repede și mai viguros decît într-un alt recipient cu proporție și formă arbitrare.)
Putem gîndi, cred, fără teama de a cădea în SF, la o muzică a volumelor unei arhitecturi sau a unei podoabe de purtat la gît care ne va susține starea de Bine, bucuria de a trăi.
Un rol cu adevărat esențial l-ar putea avea mass-media — într-un efort conjugat de educare și reeducare publică, iar artistul decorator, fie el creator autonom fie implicat în creația industrială alături de o dotare înnăscută ori achiziționată prin studii de specialitate, alături de aplicație și cunoaștere bazică a materialelor și tehnicilor specifice acestora, pe lîngă un atașament moral, viu, nesupus nici exclusiv modelor nici dezideratelor strict economice ci, în chip creativ, în primul rînd voinței sale artistice proprii și unicității sale creatoare — să absoarbă informație utilă din științele civilizației contemporane — pe lîngă estetică, convocînd și informatica ori teoria sistemelor, noțiuni de bionică, de bioarhitectură etc.
Dincolo de această premisă teoretică va exista fără îndoială acel « ce » profund uman și fremătător care va putea transfigura orice ariditate informațională în frumusețe, lumina albă în culoare, aducînd armonie în lumea obiectelor dragă creatorilor și vital necesară sufletului omenesc.
Un veșmînt — o rochie în formă de spirală — desenată în planul țesăturii în culorile primare ale luminii (roșu, verde, albastru) în posibile game succesive, cu sonorități cromatice diverse în acord cu individualitatea persoanei ce o va îmbrăca — urmînd a fi un util estetic în sensul de « sărbătoresc », este o rezolvare de înveliș — podoabă dar poate și un element de armonizare bio-energetică (« mai bine o rochie frumoasă decît o ședință de acupunctură » . . .).
Cum ar putea evolua un asemenea concept al utilului estetic cu suport bio-funcțional și psiho-social, va presupune adaosuri ornamentale, care vor fi acestea? Va cere rafinament purist compensat sau, ca forță vitalizatoare, intervenții tonal cromatice adiacente. E un drum deschis pe care voi încerca să-l cercetez cu mare interes în continuare. Mă voi opri asupra fenomenului artelor derivate din cele decorative — cele în care opera se exprimă prin intermediul materialelor specifice altădată exclusiv grupurilor de obiecte de uz practic: ceramice, textile, de lemn, metal sau sticlă — arte constituite în ultimele decenii în manifestări din ce în ce mai percutante pentru sensibilitatea contemporană, ajungînd să-și reclame pe drept cuvînt un statut propriu.
În ce privește arta textilă, anii '60—70 marchează un reviriment înnoitor exploziv, materialul și tehnicile se eliberează din canoanele clasice, se adresează pregnant senzorialului lăsînd parcă să izbucnească în adevărate dezlănțuiri tensiunea unor potențialități ancestrale materialului textil — care se explorează pe sine, eliberat din chinga utilului și a execuției după scheme stricte, ale unor tehnici precise și minuțioase (țesutul, împletitul, croșetatul, brodatul, cusutul, ș.a.m.d.). Anii '80 aduc o oarecare repliere — suprafețele cedează mai puțin vitalismelor, sînt mai congruente și mai rafinate, structurile mai puțin răzvrătit-cotropitoare, lăsînd loc unor manifestări nobile, direcționate către spațiile arhitecturale (cu care, fie într-un dialog fecund, fie cărora, în cazuri mai puțin fericite dar destul de frecvente, le ascund neajunsurile ca arhitectură, corectînd greșelile de concepție sau pe cele spațiale) și, în sfîrșit, are și o prezență autonomă prin manifestări ambientale sau trăindu-și viața proprie în colecții rezidențiale sau muzeale.



Cercetarea fundamentală continuă. În jurul Lausanne-ului, la Kyoto ori în alte colțuri ale lumii se cercetează esențele textilului și se încearcă a se fixa un meritat statut, ca artă în sine, dezlegată de funcțional.
Depășind etapele pionieratului, artele fibrei se ridică în toată autenticitatea acestui demers cîndva insolit, azi de sine stătător; și dacă este încă marginalizată într-o oarecare măsură, aceasta se datorează unui rapel automat la istoria sa de meșteșug domestic. Grija de a te « raporta » la artele « dominante », de a revendica un statut « egal » este o preocupare ce ar trebui înlocuită cu convingerea că un statut propriu este mult mai prețios iar « mimesis »-ul, dorința de a fi « pictural » și « sculptural », în cazul acesta, este un început al sfîrșitului. Ceea ce aduce noul și valoarea este profunzimea expresiei, puterea, impactul sau siguranța prezenței sau poate transcendența, conceptul, ideea, originalitatea . . .
Rămîne inerentă întrebarea « de ce totuși textil »?
În afara acestui răspuns, pe care fiecare artist din zona fibrelor trebuie să și-l limpezească singur, se face simțită nevoia unei stabiliri a unui nou vocabular critic, pentru definirea direcțiilor specifice în mișcarea textilă.
Definind perimetrul unor atitudini stilistice ce se pot extrage deja clarificator din manifestările artelor textile contemporane se vor putea evidenția aspecte tradiționaliste, structuraliste ori formaliste, materialist-lirice, realiste ori reducționiste și altele asemenea, putîndu-se astfel realiza o mai bună conștientizare, luare în posesie a domeniului și o eliberare simultană din limitările improprii ale denumirii tradiționale, reductive — « tapiserie » sau « arte decorative » ori extragerea din starea amorfă a noțiunii de « mișcare textilă ».
Urmărind și încercînd a defini specificul comportamental și spiritual al artelor derivate din artele de sinteză,

https://biblioteca-digitala.ro



un fenomen se relevează treptat și pare a se constitui într-un nucleu prețios în jurul căruia pulsează întreaga mișcare artistică contemporană din țara noastră.

Abordarea « materialelor — titlu » este făcută de artiștii reprezentativi cu o anume atitudine de reverență, adevărată venerație, gestul căpătînd calitatea ceremonială, în pofida modelor ce caută să brutalizeze suporturile materiale. Se lucrează la scară mică ori moderat-umană, abordînd cu parcimonie aspectele nobile, prețioase ale materialelor. Opera emană o poziție adînc reflexivă, inspirația își trage puterile din adevăruri străvechi autohtone și din imaginarul derivat din acestea. Formele născute din atingerea acestor materiale ajung să transceadă referirile funcționale, îmbracă o aură misterioasă, cu o respirație arhaică-amplă, de dincolo de timp, deși foarte « a locului ».

Materialele capătă o nouă calitate, cea de purtătoare a unui mesaj care îndeamnă a-i da « substanței » locul ce i se cuvine, ca infuzată de spirit recunoscîndu-i-se grația, datul sacralității sale.

Bogăția de semnificații născute din faptul domestic, care a permis și a servit vieții, este atît de copleșitoare, încît lasă impresia că adîncirea acestor urme de timp le conferă puteri matriciale arhetipale și vraja înaltei comunicări se produce prin simpla atingere.

Fenomenul astfel evidențiat dat propriu acțiunii artelor derivate din cele meșteșugărești are un dublu sens: tot mai des artiștii reprezentativi ai artelor dominante caută textilul pentru pictură, gresia și porțelanul în sculptură. Acele arte decorative, adevărate arte de sinteză, în care forma, conținutul și ornamentul trăiau și derivau organic una din cealaltă, trimit în cîmpul sensibilității artistice mesajul întreitei lor funcționalități. Se localizează astfel o trăsătură prețioasă a gestului artistic contemporan autohton, o unitate de simțire într-o deplină maturitate și sănătate *(moral-emoțională)* a unui popor blînd și meditativ, armonios integrat în lume. Prin artele sale, răspunsul înalt și esențial al individualității românești este cel al reconcilierii cu universalul — acel răspuns pe care lumea contemporană nesupusă poate nici la asceză pe planul trăirii în progres și civilizație de ultimă oră, nici ajutată de marele dar al hazului — se străduiește să-l obțină astăzi de la sine. Iar semnul unei sănătăți sufletești paradoxal încă păstrate constă în chiar transcendența obîrșiei (dînd cuvîntului transcendență un sens ierarhic — integrativ iar nu dihotomic). Abordînd tema înviorătoare a psihologiei omului sănătos, Abraham Maslow notează: « Probabil nici o artă universală nu poate fi fără rădăcină (etnică)... o artă regională oarecare diferă de aceea înrădăcinată (în obîrșia sa) și care astfel devine general-umană ». « Hokusai, cel atît de japonez, a fost artist universal. Walt Witman și William James, atît de pur americani fiecare, sînt cu toate acestea în mod pregnant supra-culturali, membrii internaționali ai întregii specii umane ». (« Psichology of Health, A. Maslow din G. Allpart — « The Nature Of Personality »

Așadar, revenind la artele decorative ce fac tema acestei interpelări, putem spune că poartă în dînsele mesajul sintezelor, al comunicării cu numenalul, prin sărbătoresc, și trezesc în ființă înalt-omenescul simțămînt al SACRULUI.

De la « zadiile cu curcubae » de pe Valea Someșului, din veșmintele de sărbătoare din această țară binecuvîntată cu darul măsurii și al poeziei vizibilului, cred că moștenesc dragostea pentru Lumină, pentru Culoare. Astăzi, cînd se anunță o mutație de esență cred că « energia » va deveni nu doar vehicul al informației, ci și « substanța » ce va modela, structurînd. Dincolo de voalul materiei se află o mișcare pură, o creație permanentă, matricea de unde se exprimă Spațiul-Timp, ordinea implicită, de necuprins cu mintea deși vie și, iată, sugerată de Intuiția (!) matematică. Îmi fac iluzia că vom avea prin artele vizuale formele potrivite de expresie a Sacrului în limbaj modern. Cînd gîndul și lutul s-ar bucura să comunice cumpătat — cînd îngerul devine duh sfînt, cînd vom descoperi în noi măreția mîngîietoare a Întregului iar Sacrul va fi aspirație dar și realitate interioară simplă, trăire fermă și blajină, decorativul va redeveni simbolic, culorile vor redeveni lumină și vitalitate, iar criza postmodernă va lăsa locul unei arte de nouă sinteză.

Artele utilului vor permite și servi, ca totdeauna, viața, în sensul păstrării nu doar a substanței ci și energiilor hrănitoare ale vitalității. Va deveni un loc comun conștientizarea efectului bioenergetic al formei și culorii și cel psiho-informațional al simbolului. Iar stilurile poate vor fi individuale în acord cu grupul, locul, momentul: unicitate într-o multiplicitate nestînjenitoare și grațios evolutivă . . .

Dar pînă la acel veac de aur al înțelepciunii, încerc, cum mă pricep, să dau expresie întrebărilor mele cuprinse în ciclul Laudă Luminii, așa cum pe la țară copii fac păpuși de lut și cheamă, sărind, sărind în arșița cîmpului, ploaia binefăcătoare. Fibra de sisal, de sfoară de urzică cum i se spune în popor, de cînd se legau snopii cu ea, cînepa luminoasă, fibra aceasta îmi este foarte apropiată, avînd un aspect prețios, expresiv în înalte registre. Iată de ce « totuși textilul . . . » pentru că Fibra este linia și vectorul unduios care vorbește în sine despre mișcare, flexibilitate, despre curgerea sevelor și fluidul energiilor vieții. Pentru că formele acestea primare vorbesc de rodnicia firelor de ploaie, despre tot ce e viu, schimbător, întrețesut în cîmpul fremătătoare — simbol nesperat a tot ce poate fi mai « cuantic și energetic ». Cît despre legile laboratorului meu de creație gîndesc că singurul aspect ce merită notat este o anumită opțiune estetică, organicitatea creatului, moștenire prețioasă probabil dinspre străbuna-străbunelor, decorativtextilul. M-am străduit să obțin aceasta cînd am dezvoltat volumele din ciclul « Materia ». Urzeala repartizată în spațiu urmărea, ca și nervurile viului, legile proprii de desfășurare ale formei în tridimensional, culorile puternice, vitale și ele, urcînd împreună cu țesătura. Încerc și în prezent cu această modalitate pe care o denumesc tehnică a « firului continuu » să realizez, celulă de celulă, o masă spongioasă, prin care privirea, străbătînd-o, să perceapă Lumină.

https://biblioteca-digitala.ro

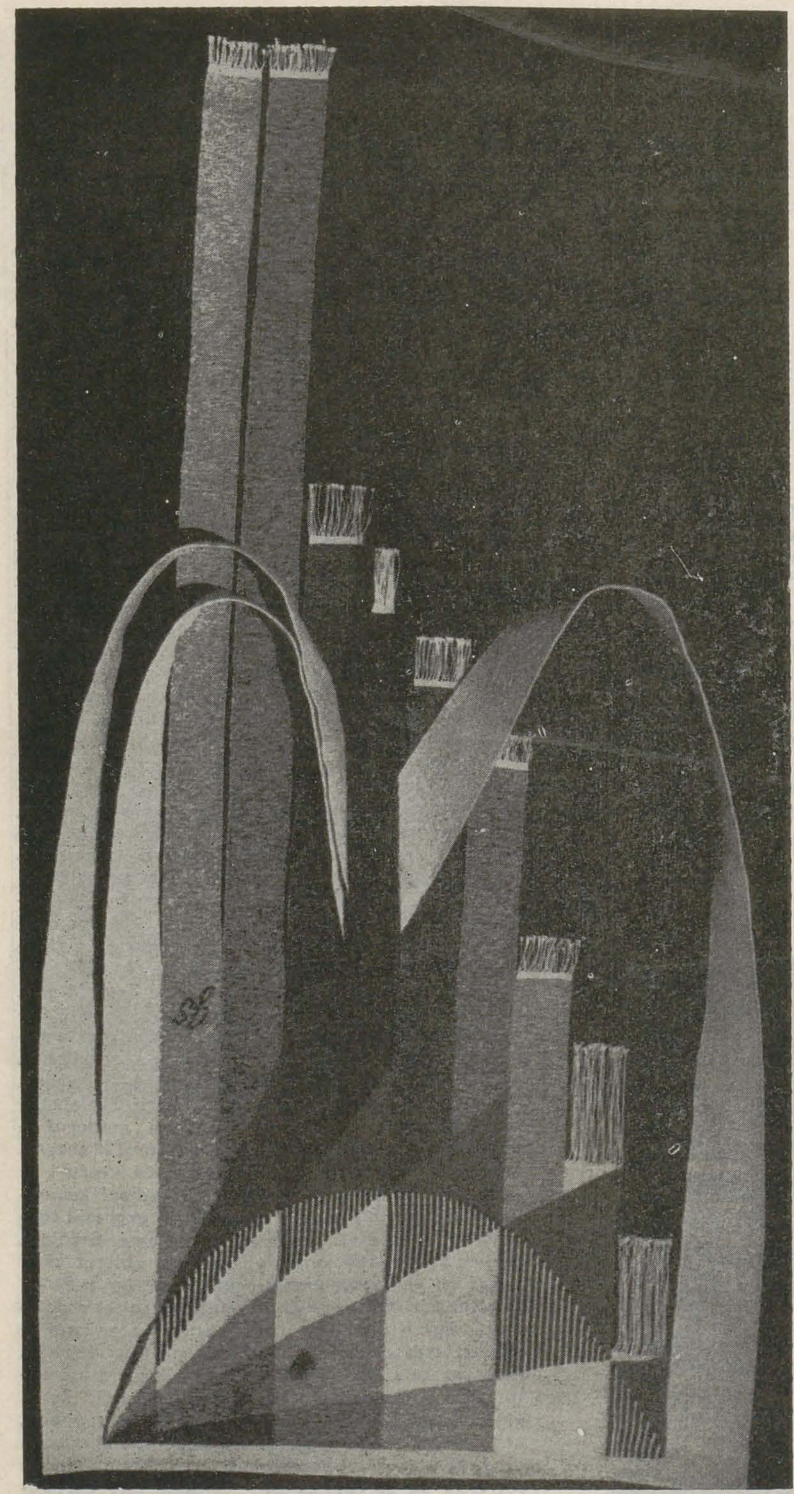
graziella stoichiță

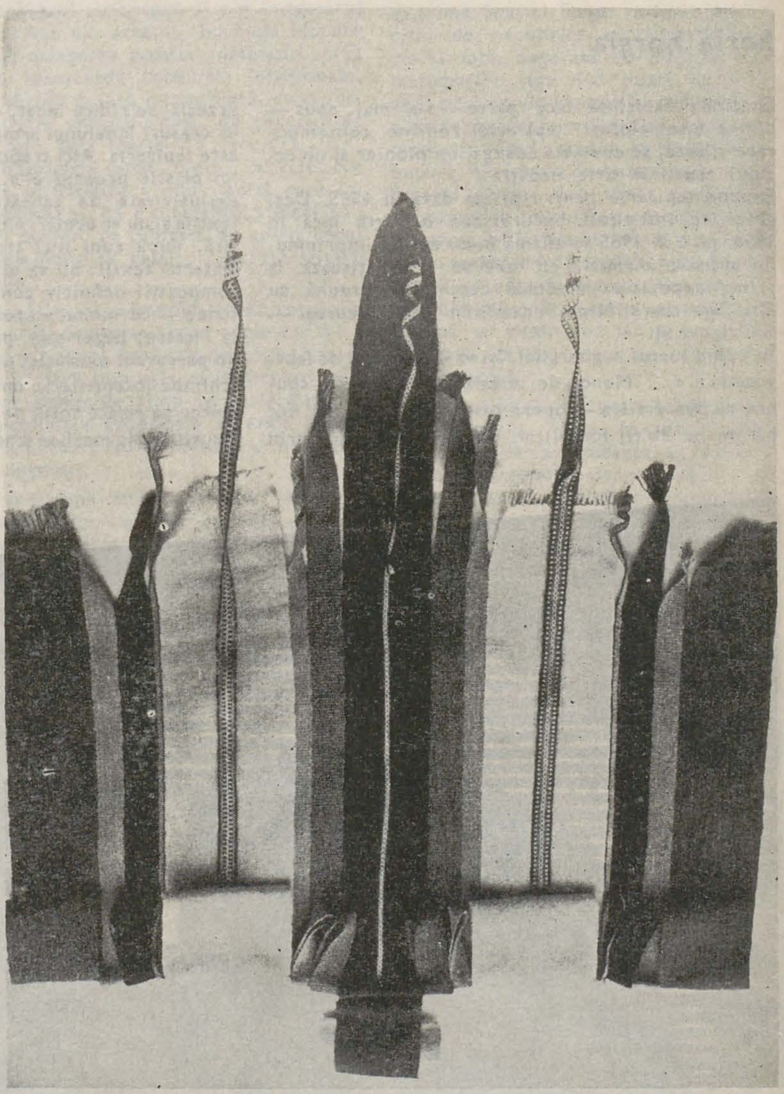
horia horșia

Graziella Stoichiță face parte — s-a mai spus — dintre întemeietorii tapiseriei române contemporane și este, se cuvine a adăuga, un pionier al obiectului textil în arta noastră.
Expune tapiserie pentru prima dată în 1965. Deși absolvise institutul bucureștean de artă încă în 1954, pînă în 1965 se afirmă în domeniul imprimeului artistic manual, cu care se și înfățișează la prima expoziție personală deschisă împreună cu Ella Cancicov și Mimi Podeanu în 1962 (București— « Orizont »).
Începînd lucrul la gherghef, își va descoperi, de fapt, vocația: « . . .Munca de migală la gherghef — spunea cîndva artista — opera țesută din lînă, din fire bătute de dinții furculiței, împletite și legate prin urzeală, se ridică încet, cu fiecare fir, dînd naștere în ceasuri îndelungi armoniei de culori și forme care este tapiseria. Aici trebuie căutat specificul limbajului plastic propriu ei ». Artista va fi interesată în exclusivitate de calitățile de expresie ale fibrei textile și nu va urmări nicicînd picturalitatea propriu-zisă, după cum nici transpunerea unei picturi în material textil: nu va utiliza nici transpunerea unor compoziții definitiv concepute pe tradiționale cartoane — cu numerotarea fiecărei tente utilizate (ca la Picasso, Léger ș.a), poate și datorită faptului că, pe parcursul execuției unei lucrări, artista își poate schimba intențiile la un moment dat, fiind tentată mereu să refacă totul de la început. Astfel, deși și-a însușit lecția marilor tradiții europene ale tapiseriei, modalitatea sa de a concepe o contextură se apropie mai degrabă de textilele din arta noastră populară — scoarța și lăicerul. Materialele predilecte vor fi lîna și borangicul, fără a fi ocolite materialele insolite care încep să fie luate în considerare de artiștii romăni. De altfel, una din cele trei tapiserii cu care debutează este executată din sfoară și sisal: compoziția, figurativă, reprezintă un călăreț derivat în esență din ornamentica scoarțelor maramureșene. « Călărețul » nu prezintă o textură netedă, ci mai degrabă în relief, constituind astfel unul dintre primele obiecte textile din arta noastră decorativă. Artista nu urmează acest drum pe care-l va relua însă, mai tîrziu și numai relativ, prin obiectul expus la a doua ediție de miniaturi textile, ca și la unele dintre lucrările prezentate în același an, 1979, la expoziția personală (București — « Simeza »), pe tema «Zborul ». « Tehnica haute-lisse-ului pe care o practic și la care cred nu voi renunța niciodată — mărturisește Graziella Stoichiță, într-un interviu din 1973 — datorită fineței ei, îmi permite să realizez valori deosebite ca vibrație, tușeu, efecte de volumetrie ». Revendicîndu-se artei și tradiției textilelor populare românești artista adaugă, de îndată că « a recurge la tradiție nu înseamnă — lucru bine știut — a adăuga o nouă cantitate la seria existentă, . . . ci de a ajunge la o expresie nouă . . . » Tapiseria modernă — spune artista cu alt prilej — își are izvorul în scoarța populară — dar scoarța e o creație de veacuri în care s-au sedimentat motivele, cu mersul generațiilor . . . este o sinteză a timpului, o expresie concentrată a duratei, pe care, va exclama Graziella Stoichiță, artistul contemporan este obligat să o refacă pe parcursul unei singure vieți, iar sufletul, spiritul scoarței ia un chip nou în « tapiseria noastră ». Apariția și afirmarea cu succes a artistei în frontul creatorilor de tapiserie au fost deîndată înregistrate și comentate la justa valoare a lucrărilor. Cu entuziasmul care-l caracterizează, Petru Comarnescu înregistrează primele trei tapiserii, cele de debut ale artistei, « Compoziție în tonuri de brun », « Pomul vieții » și « Călărețul », între lucrările pe care le socotea la acea dată capodopere. Cele trei lucrări sînt remarcate și la expoziția de tapiserie românească deschisă în 1965, în Statele Unite (la Chicago, Nashville, Washington) unde, spune artista care fusese comisarul expoziției, într-un articol publicat în revista « Lumea », ceea ce a suscitat interesul criticii de artă și al publicului a fost tocmai filonul de artă populară filtrat într-o viziune modernă. Iar despre tapiseriile Graziellei Stoichiță, care era așadar la debut, pictorița americană Shirley Kravitt scrie în revista bucureșteană « Arta Plastică » că dovedesc originalitate, măiestrie și împlinire.

Cronicarii bucureșteni rețin la fiecare expoziție lucrările artistei, analizîndu-le cu pertinență, de la « Sămînța » de pildă, unde pe fondul negru, spune un cronicar, izbucnesc jucăușe frunze verzi și boabe colorate, la « Unda apei », care atrage prin combinația de tente de verde și albastru ale formelor unei compoziții abstracte de fapt, toate acestea sînt creații cu totul originale ale unui artist care stăpînește cu autoritate și rigoare tehnica haute-

https://biblioteca-digitala.ro



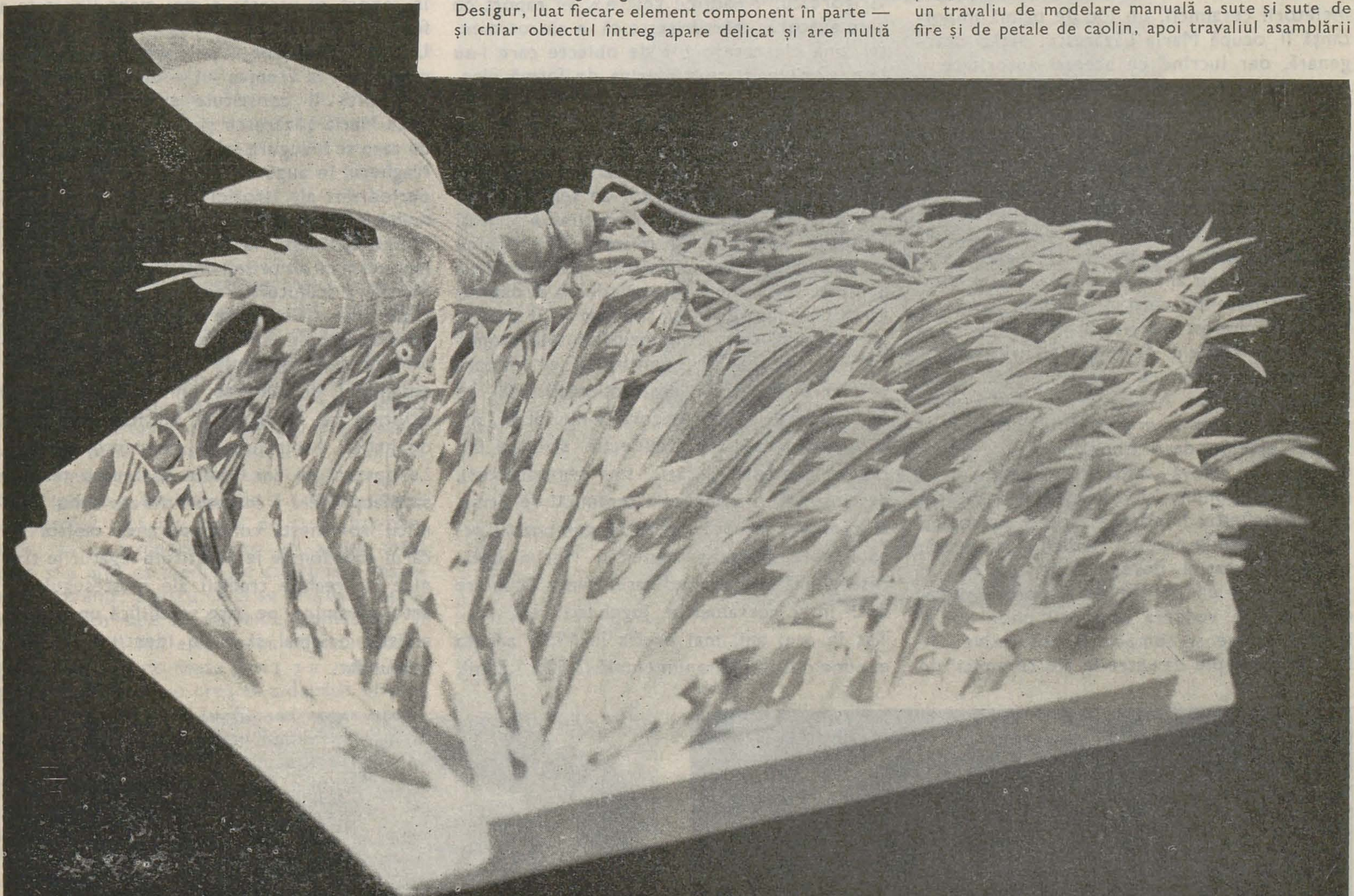


lisse-ului care permite o mulțime, dacă nu infinite, combinații în ton pe ton ale fibrelor textile.
De pe ghergheful artistei apar rînd pe rînd lucrările de mari dimensiuni, tapiseriile sale monumentale, începînd tocmai cu « Unda apei », destinată hotelului « Delta » din Tulcea, continuînd cu « Poșta română » destinată edificiului Union Postale Universelle (Geneva), « Artele » pentru Casa de cultură din Oradea ș.a.
Relațiile cu arta populară nu trebuie căutate numai în spirit și în sublimarea esenței. Ele pot fi observate în elemente de tehnică propriu-zisă, ceea ce mi se pare deosebit de important în structura însăși a texturii. Cred că mult timp artista a utilizat culori vegetale, pentru vopsitul lînii, pe care le-a obținut după vechi rețete din arta populară.
În ceea ce privește structura texturii din arta noastră populară, artista preia și aplică cu evident succes procedeul alesăturii. Dintre modalitățile de alesătură, am observat a fi utilizate două: 1) alesătura înscorțată ce acoperă în întregime urzeala și este specifică în general tehnicii de ornamentare în « chilim », pe care artista o aplică în mai multe rînduri, începînd cu tapiseria « Soarele » (înscorțarea imprimînd structurii de ansamblu a compoziției un efect deosebit de expresiv de dantelărie propriu, de pildă, și scoarțelor oltenești); 2) al doilea tip de alesătură, așa numita « alesătură peste fire », care îi asigură artistei o diversitate de compoziții geometrice, începe a fi utilizată o dată cu tapiseria « Pasărea de foc » (1973) și va fi aplicat cu succes mai multor lucrări din seria pe tema « zborului » prezentate la expoziția din 1979. Tot ceea ce am putut observa în continua devenire de-a lungul anilor spre împlinirea expresiei specifice tapiseriei — de la dialogul tranșant al intensităților cromatice reciproc exaltate la trecerile aproape imperceptibile de nuanțe ale aceleiași tente cromatice s-a concentrat în spațiul expoziției încărcat de vibrații cromatice și poetice, evenimentul marcînd pragul de maturitate creatoare deplină a unui artist care își exprima astfel propriul său crez — nu mai puțin riguros formulat în cuvinte: « . . .am vrut ca ideile și simțămintele mele să prindă chip real dimpreună cu lîna, mătasea și sforile, așa încît materia să fie una cu viziunea mea estetică . . . Reunirea materiei și zborului (spune Graziella Stoichiță într-un text din catalogul expoziției), acel ponderabil devenit imponderabil, adierea grației mișcării cu rigoarea geometrismului este ceea ce am urmărit constant. De aceea, culoarea intensă luînd ființă într-un punct se desfășoară pe toate fețele, mereu aceeași, mereu schimbîndu-se, sugerînd astfel libera desfășurare a zborului, fireasca năzuință către adevărata libertate întruchipată în orice creație ».
Iată un crez urmărit a fi aplicat cu rigoare și obstinație pe parcursul unui pătrar de veac. Cu toate cochetăriile sale cuminți cu obiectul textil, prezente de-a lungul aceleiași perioade, Graziella Stoichiță rămîne fidelă tapiseriei parietale atașată spațiilor arhitecturale și se înscrie cu un profil distinct și distins, caracterizat de finețea expresiei și deopotrivă de forța compozițională a tapiseriilor sale.

https://biblioteca-digitala.ro

ioana șetran

horia horșia



Încercînd să creionez, pe temeiul operei, profilul Ioanei Șetran, mi-am propus să purced retrospectiv, într-un fel à rebours, adică de la cea mai recentă lucrare cunoscută public (« Pe tema Vîntului ») care i-a adus autoarei mențiunea de onoare a juriului celei de a doua ediții, 1989, a Concursului internațional de la Mino (Japonia), și pînă la, sau spre debutul de acum 25 de ani — un sfert de secol, deci, de travaliu obstinat al acestei ceramiste care se numără printre artiștii contemporani români de seamă care — realizînd joncțiunea dintre sculptură și ceramică (obiectele din porțelan create de Ioana Șetran pot să fie și trebuie considerate sculpturi) au determinat eliberarea ceramicii din categoria de arte minore. « Pe tema Vîntului » este un platou hexagonal (lățime 0,35 m) din porțelan, platoul constituind miezul sau solul din care cresc o mulțime de teci sau limburi amintind forma ierbii, mulțime surprinsă și încremenită, pietrificată (porțelanul este ușor glazurat într-o tonalitate de vag alb-gri). S-ar putea presupune că modelul real al lucrării ar fi pajiștea cu iarbă necosită, unduită de vînt, dacă modelele Ioanei Șetran nu mi s-ar fi dezvăluit rînd pe rînd a fi mai complexe și mult mai grave — de fapt modele imaginare — care includ sau implică realul și perceperea lui.

Formele create de Ioana Șetran au la bază fie forme geometrice abstracte (de exemplu pentru o expoziție republicană a artelor decorative artista a conceput un serviciu de masă al cărui modul era hexagonul), fie aparțin repertoriului străvechiului meșteșug al olăritului, de la cele mai vechi vestigii arheologice rezultînd din tehnică ori intuind savant-decorativ natura, la formele obișnuite produse de fabricile noastre de porțelan sau faianță — și pot avea o finalitate utilitară, finalitate adesea anulată tocmai prin desăvîrșirea formelor ca atare: platourile sale dreptunghiulare cu laturile mici rotunjite (amintind formele platourilor produse curent în fabricile noastre de porțelan sau faianță) nu sînt la drept vorbind decît suportul sau solul pe care crește o *faună* nebună, de la scarabeul sacru egiptean ori de la banalul cal de iarbă, la fluturi și libelule ori fantastici crabi, anemone și stele de mare și o *floră* nebună, nebună — de la delicatele specii de trandafiri regali la fructe exotice (rodii, ananas sau mango) și pînă la ciudații bulbi uriași ai unor ferigi din alte ere geologice.

Desigur, luat fiecare element component în parte — și chiar obiectul întreg apare delicat și are multă grație (cum pot fi grațioase sculpturile în porțelan de Sèvres sau de Meissen). Dar cînd, de pildă, « Talerul de sărbătoare » e încărcat pînă la refuz cu sute de fluturi îngheșuiți unul în altul, efectul de ansamblu nu mai aparține grației ci unui pericol amenințător, ori spaimei.

Logica unui asemenea mod de a compune e evidentă și are propria sa lege. De aceea voi spune că modelul imaginar veritabil al sculpturii în porțelan a Ioanei Șetran nu este natura domesticită, umanizată, apropiată și familiară omului (oricum natura este indiferentă față de civilizație și parcă așteaptă mereu momentul prielnic de a scăpa sau de a se distanța de controlul omului), ci este jungla: piesa pe tema « Vîntului », de exemplu, lasă să se observe și să înțelegem logica desfășurării și creșterii vegetalului fără limite, dezvăluindu-ne principiul junglei care constituie, datorită veșniciei sale în raport cu vîrsta și durata oricum limitată a societății omenești, totdeauna o ispită pentru artist, nu lipsită de primejdii (despre această ispită vorbind, Alexandru Paleologu amintește un plafon curbat, pictat de Leonardo da Vinci într-o sală a palatului Sforza din Milano). Aceeași ispită a tentat-o, voi spune, tot stăpînind-o, disciplinînd-o, pe Ileana Balotă cînd a creat ansamblul de textile al ultimei sale expoziții de la Muzeul de Artă, intitulată « Metaforele Pămîntului » sau pe Gabriela Pătulea Drăguț concepînd cu opt ani în urmă expoziția sa « Incursiuni în vegetal » — de unde rezultă că stă în puterea artistului de a stăpîni și utiliza demiurgic principiul junglei (și tot Alexandru Paleologu arăta că « ordinea noastră, adică umană, oricît s-ar complica, se va degrada și dezorganiza inevitabil, pînă la dispariție, indiferent dacă peste sute de mii sau milioane de ani, în timp ce ordinea junglei îi va supraviețui, principiul ei guvernator și schema ei morfologică va rezista în cosmos, ca epifanie permanentă »).

Punctul de pornire al Ioanei Șetran este, în raport cu proliferarea virtual infinită de materie care pretinde un travaliu de modelare manuală a sute și sute de fire și de petale de caolin, apoi travaliul asamblării compoziționale, o creștere de fapt a operei, a uscării și arderii acestui material, docil și maleabil, caolinul, adică argila, lutul din carele toate cîte există pe lume sînt făcute, este acest punct de pornire un panou din porțelan pe care s-a imprimat, sculptată fiind forma și resturile scheletului de pește, depuse parcă pe o lespede de pe fundul unei mări din altă eră, panou prezentat la o municipală a artelor decorative, deschisă prin anii '65 la « Orizont ». A fost de fapt și singura investigare a artistei în arheologie, acolo unde aceasta se întîlnește cu geologia. De atunci începînd, Ioana Șetran a pornit a-și modela universul tulburător și fascinant, atingînd în deceniul opt deplina maturitate de artist.

Dăruită cu pasiune artei sale și destinului acesteia de a înfrunta trecerea timpului, Ioana Șetran adaugă cu modestie, dar și cu deplină conștiință a propriei valori, o ilustră pagină istoricei străvechiului meșteșug al ceramicii care, din cei nouă mii de ani cît numără ca etate, șapte-opt mii s-au petrecut și aici, pe meleagurile noastre românești.

https://biblioteca-digitala.ro

ceramista maria lăzărescu

horia horșia

Cine va întocmi un compendiu al artelor noastre decorative contemporane, adică din perioada postbelică, va trebui să înceapă cu întemeietorii sau înaintașii: Ana Mitrea în arta metalului, Aurelia Ghiață în tapiserie, Zoe Băicoianu în arta sticlei etc. Între întemeietorii ceramicii, un loc de primă importanță îl ocupă Maria Lăzărescu, astăzi octogenară, dar lucrînd cu aceeași autoritate și măiestrie care au impus-o criticii și publicului, cu patru decenii în urmă.

Colegă, la Academia bucureșteană de arte frumoase, cu Florica și Marcela Cordescu, Maria Lăzărescu debutează la salonul de pictură din 1937, debutul rămînînd mult timp un fapt izolat, singular în biografia artistei, pînă cînd calitățile originale ale paletei sale cromatice se vor afirma în picturalitatea ceramicii. În deceniul cinci — perioada unui corect dar modest anonimat — muncește ca desenator într-un atelier de arhitectură. Lucrează în ceramică abia din 1950, cînd intră în Uniunea Artiștilor Plastici, fiind — se poate spune — un membru fondator al secției artelor decorative. Lucrul la roata olarului îi relevă satisfacția facerii dintîi (fapt cosmogonic); își însușește tehnica și îi rămîne definitiv fidelă. Tot atunci descoperă marile și vechile noastre tradiții în ceramică, procesul creației devenind pentru ea, în primul rînd, un proces de elaborare și reelaborare în vederea obținerii unor noi și inedite forme și compoziții decorative: de la formele suple dar stabile ale ceramicii de Cîrna și de la universal recunoscutele valori ale compozițiilor de Cucuteni, la ceramica dacică (opaițe, căni) și, în sfîrșit, la ceramica populară din epoca modernă. Modelul cultural cel mai ades frecventat îl constituie binecunoscuta ceramică maramureșană din centrul de olari Vama.

Pe de altă parte artista nu a lucrat niciodată după proiecte sau schițe, Creația este stimulată de contingent: impresia procurată de zborul unei păsări, de căderea unei frunze ruginii pe iarba verde, de prospețimea unui mănunchi de flori ș.a.m.d. Între modelele sale culturale se cere amintit și tabloul lui Nicolae Grigorescu, « Fata cu zestre », în raport cu care autoarea mărturisește că a născut mental una din categoriile de obiecte care i-au impus originalitatea: figurina de formă elansat tronconică.

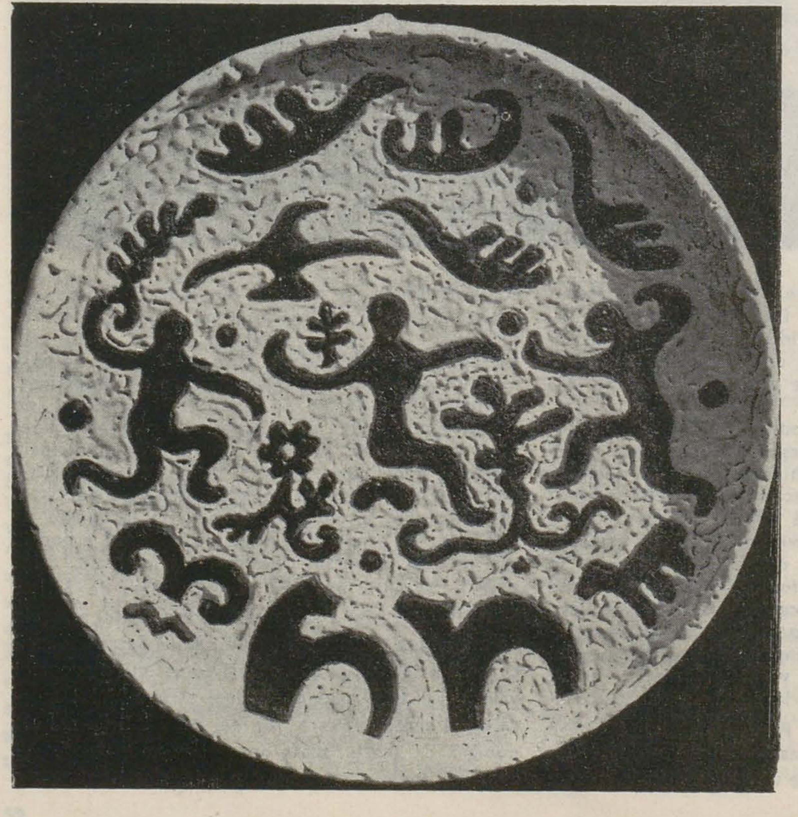
În obsedantul deceniu șase exista o mai mare libertate de mișcare în artele decorative decît în alte discipline; nici decoratorii nu au fost însă scutiți de sloganul gol de sens « național în formă, socialist în conținut » Totuși exista o libertate de mișcare. Fructificînd această poziție, Maria Lăzărescu pornește de la amintita atitudine — surprinderea și dezvoltarea unui fapt de viață trecător — și ajunge, prin originalitatea compozițiilor sale cromatice, a prețioaselor smalțuri, să se numere printre primii noștri abstracționiști lirici.

În compozițiile sale decorativ-figurative, artista utilizează de predilecție stilizări din regnul zoomorf (păsări), sau vegetal (flori), descinse din ornamentele ceramicii de Vama. Dezvoltarea barocă a acestor compoziții ornamentale situează demersul Mariei Lăzărescu, încă în deceniul șase, avant la lettre deci, între reevaluările Jugendstil-ului.

Tot în acei ani, mai precis în 1954, artista expune o fîntînă monumentală (1,50×1,20m), din plăci ceramice policrome; ornamentarea se bazează pe stilizate flori și plante. Obiectul (azi în patrimoniul Muzeului Satului și de Artă Populară), prin formă, compoziție ornamentală și cromatică, evocă, fără îndoială, ambianța bizantină și a Orientului apropiat, în mod special faianța policromă persană. Important este însă faptul că el marchează la noi prima orientare a ceramicii spre monumental, este adevărat, într-o vreme cînd și pe alte meridiane ceramiștii stabilesc contacte cu sculptura monumentală. Dintre artele plastice, spunea Herbert Read, ceramica este cea mai înrudită cu sculptura și posedă încă în raport cu aceasta o mai mare libertate a formei.

Un alt eveniment — pe care-l semnalam și comentam la vremea lui — de o semnificație deosebită îl constituie expoziția de ceramică Maria Lăzărescu și Germaine Vasilescu, cu care se inaugura sala mică de pe bulevardul Magheru, în august 1959. Pentru amatorii de periodizări ale istoriei artei, așa cum expunerea « Nodului generațiilor » a lui Gheorghe Iliescu Călinești, la bienala din 1962, marca (spuneam cu alt prilej) debutul etapei contemporane a sculpturii române, expoziția Maria Lăzărescu — Germaine Vasilescu marchează, calendaristic, debutul ceramicii noastre contemporane, expoziția demonstrînd, prin ansamblul de obiecte unicat (cu finalitate utilitară sau decorativă), întîmpinarea făcută de artiști habitatului și ambientului social.

La optzeci de ani, Maria Lăzărescu trăiește satisfacția de a fi înfăptuit un capitol al ceramicii românești contemporane, capitol ale cărui coordonate le constituie legăturile trainice cu vechile tradiții ale meșteșugului și artei ceramice, pe care se edifică un univers artistic original și cu o identitate de neconfundat.



https://biblioteca-digitala.ro

ion sumedrea

andrei pintilie

Ion Sumedrea, unul dintre cei mai interesanţi artişti români contemporani, îşi consideră lucrările doar o suită de studii ce aparţin decorativului numai prin materialul folosit (porţelan) căci — prin demersul artistic — ele aparţin artei mari. Ca şi alţi artişti români importanţi, el a depăşit decorativul artizanal prin studiul conştient şi complex al formei puse în diferite relaţii estetice, dar şi printr-o simbolică de o calitate înaltă — specifică pînă nu foarte de mult, aşa-zisei arte mari. Sumedrea este un artist total care şi-a ales ca mediu de exprimare materialul ceramic pentru că el se pretează experimentărilor sale în domeniul *corodărilor* şi al *depunerilor*. Nu este vorba de acumularea glazurilor zgrunţuroase (asta s-a mai făcut şi ca experiment nu cred că a depăşit nivelul artizanal) ci, în cazul lui Sumedrea, se urmăreşte conştientizarea unui fenomen, pentru că depunerea se prezintă ca o relaţie estetică, ea îmbracă şi face parte în acelaşi timp din material. Formele naturale obţinute prin acest procedeu fac o evidentă trimitere la flora şi fauna subacvatică; artistul intervine vizibil pe aceste concreţiuni formale pentru a spulbera posibilele confuzii cu natura. Uneori, încadrează un astfel de « polip » cu baghete sau suprafeţe aurii — obţinînd astfel negarea apartenenţei lor la lumea naturală dar, mai ales, obţinînd o relaţie calitativă. Spuneam, aşadar, că Ion Sumedrea urmăreşte în toată opera lui o singură tematică — aceea a degradării formei pe întreaga ei scală, de la polul pozitiv al adăugirilor prin depuneri şi pînă la polul negativ reprezentat de procedeele inventate de el pentru corodare. Pe Sumedrea îl interesează aşadar continua transformare a formei şi nu pietrificarea ei în superficiile agreabilului. De aici derivă şi caracterul serios al experimentărilor sale depăşind decorativul factice. Dar Sumedrea este şi un inovator în domeniul tehnicilor tradiţionale. Inteligenţa artistică a unui creator se măsoară şi prin capacitatea sa de invenţie tehnică.

Adaptarea sablajului din tehnologia sticlei la un material ca porţelanul — folosită în mod inteligent şi intenţionat — mi se pare o contribuţie personală care ar putea deschide mari perspective de cercetare şi altor artişti. Ion Sumedrea a şi creat un alfabet formal dintr-o vastă familie care-i permite să lucreze în această direcţie o întreagă viaţă. Îmbogăţirea formei prin toate relaţiile estetice posibile (depuneri, corodări interioare şi exterioare) exclude repetiţia sterilă; conştientizarea acestui demers în toată complexitatea lui este una dintre armele lui de forţă.

Interesant de observat este şi faptul că orice acţiune umană inteligentă transmite dincolo de realizarea strict estetică un halou de conţinuturi mai vast. M-am întrebat, aşadar, de unde obsesia temei degradării formei (prin cele două moduri amintite: depunerea şi corodarea). Dar este evident că această temă nu putea apărea altundeva. Noi, românii, am trăit o degradare socială fără precedent.

Şi lucrările lui Sumedrea îmbracă, atunci cînd e cazul, o formă dramatică explicită. În portretele sale faptul este evident. Dramatismul imaginii se concretizează aşadar în tema portretului (concreteţea lor figurativă le avantajează faţă de abstractul celorlalte forme).

Se mai poate discerne în tema corodării şi depunerilor o meditaţie asupra timpului: ambele procedee ne evocă acţiunea timpului asupra formelor artistice, acţiune pe care o cunoaştem din istoria mai veche a artelor. Fiecare lucrare a lui Ion Sumedrea e un studiu (un stadiu) al unei obsesii provenind din lumea formelor agresate. De altfel, artistul pare a-şi mărturisi preocupările în legătură cu misterioasa a patra dimensiune prin proiectul (ce ţine mai mult de un fel de design utopic) pentru un posibil obiect de măsurat timpul.

Coerenţa demersului este garantată de o sensibilitate cu « bătaie lungă », ţintind spre meditaţia filosofică prin mijloacele plastice complexe şi specifice, ceea ce ne permite să-l recomandăm pe Ion Sumedrea drept unul dintre cei mai importanţi artişti români care foloseşte ca mediu de exprimare porţelanul. Şi poate nu numai din România.

https://biblioteca-digitala.ro

faianța, această artă italienească a focului

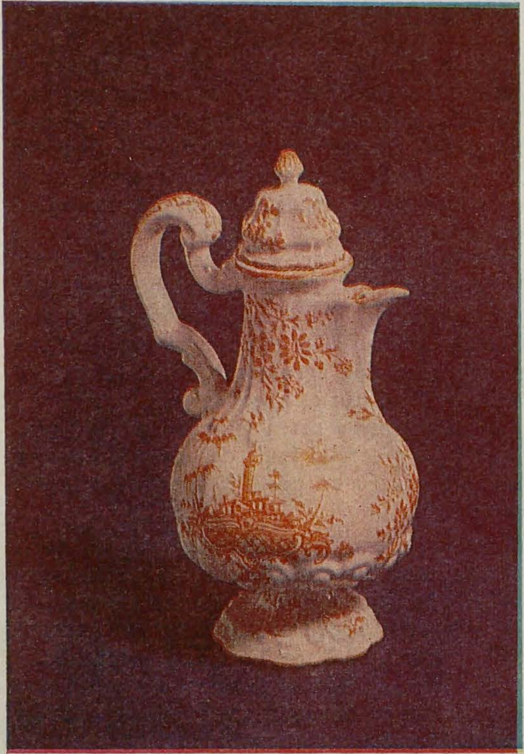
olga horșia

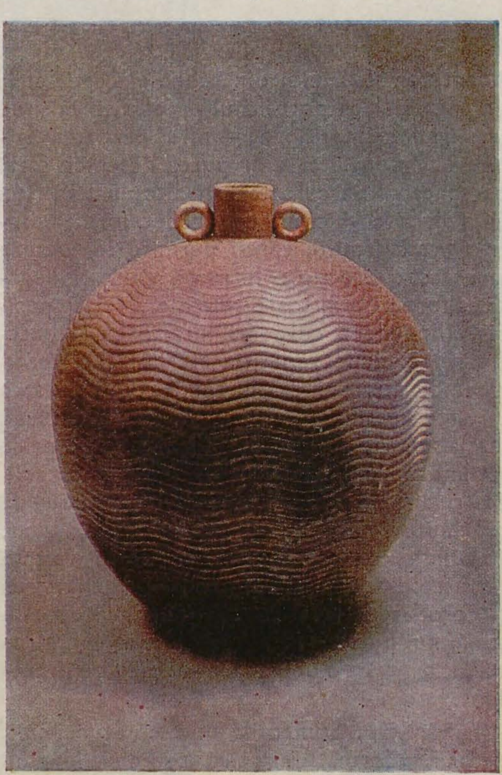
Relieful destul de stîncos al Italiei, oferind, între alte materii prime pentru artă, inegalabila marmură de Carrara posedă, în vecinătatea rîurilor repezi și cu traiect scurt de la izvorul din munte la mare, numeroase vene de prețioasă argilă care, de la maiestuoasa Veneție a lagunelor și pînă la încinsa de soare Sicilie, au asigurat, din timpuri imemoriale apariția și dezvoltarea meșteșugului artistic al ceramicii. Iar arta ceramicii atinge adeseori atît de înalte valori, încît autorii sînt socotiți aidoma marilor pictori ai vremii (Alberti îl citează pe florentinul Luca della Robbia, distins întemeietor de dinastie în arta focului, alături de marele Massaccio, citînd vestita compoziție a lui della Robbia, « Cantoria » în faianță cu smalțuri albastre, destinată domului din Florența). Niciuna dintre cetățile europene, vestite pentru arta ceramicii pe care o produc de-a lungul secolelor, de la pretențiosul Sèvres la renumitul Meissen, nu s-a bucurat de privilegiul de a denumi, prin propriul său nume, produsul ca atare — privilegiu ce i-a revenit Faenzei. Mă gîndeam la toate acestea cînd am vizitat prima dată, cu ani în urmă, atelierul unei manufacturi faentine — şi-mi spuneam atunci, privind cum albele forme de lut se uscau la umbră aranjate disciplinat pe rafturile atelierului, că unele dintre centrele noastre de ceramică, Horezu, spre exemplu, ar avea posibilitatea de a deveni adevărate vestite ateliere de manufactură.

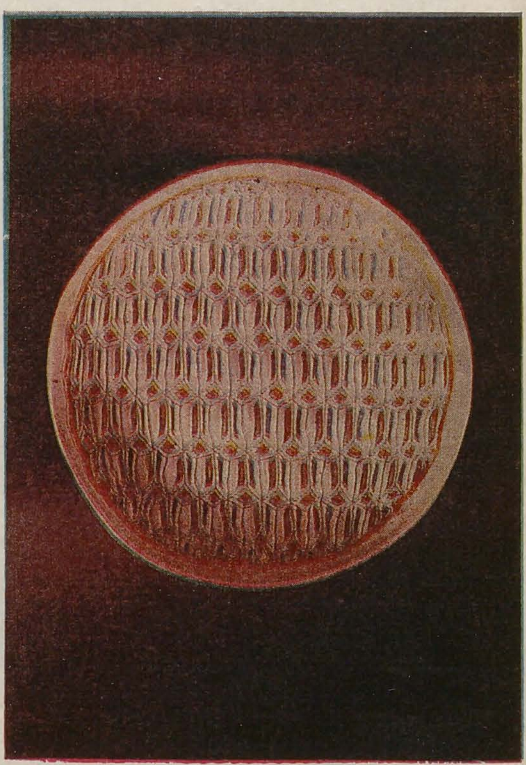
Faentinii sînt mîndri și, pe drept cuvînt, datorită faianței lor și istoriei acesteia. O mărturisesc nu numai organizatorii periodicelor expoziții internaționale de faimă mondi lă sau muzeografii muzeului informațional de ceramică unde, spre satisfacția mea, iertată-mi fie lipsa de modestie, am putut constata că, aranjată în vitrinele muzeului, ceramica noastră populară se învecinează cît se poate de firesc cu cea persană sau spaniolă. care erau în alte săli.

Și oricare faentin este încîntat să-ți vorbească despre faima produselor lor a căror vechime urcă pînă în secolul XII, la începutul evului mediu. La o cercetare mai atentă, atît a formelor cît și a ornamentelor, realizezi că această artă este încă mai veche, amintindu-ți fie de ceramica grecească din epoca elenistică, fie de ceramica etruscă pusă foarte bine în lumină, mai ales în ultimul deceniu, prin ansamblul de expoziții organizate în mai multe orașe italiene sub titlul sugestiv «Buon giorno, etruschi ! ».

E greu de apreciat ce producție imensă au realizat manufacturile faentine de-a lungul a aproape opt secole — fără întrerupere. În orice caz faianța faentină, ca și majolica (al cărei nume i-a fost dat de insula Mallorca) — deosebirea ținînd, desigur, și de factura stilistică, dar, în primul rînd, de compoziția chimică a argilei — dețin o reputație internațională — de la « Ermitajul » leningrădean la Muzeul parizian de artă decorativă și mai ales la « Victoria and Albert Museum » din Londra — nu există colecții internaționale de arte decorative în care ceramica de Faenza să nu fie pusă la loc de cinste, fără a mai aminti de muzeul din Faenza care chiar dacă posedă cea mai valoroasă colecție este, de fapt, un muzeu internațional de ceramică inaugurat la începutul secolului. Muzeul se îmbogățește mereu și alături de faianța de acum șapte-opt sute de ani — cu toată patina vremii — colecția muzeului e păstrată la zi, îmbogățindu-se cu cele mai recente reușite în domeniu. Astfel, Expoziția « Ceramica di Faenza » (Dalles, februarie-martie 1990), cu care se inaugurează seria expozițiilor străine, deschise la noi după revoluție, s-a inaugurat, deopotrivă, « Luna prieteniei și culturii italo-române », prilej de comuniune întru latinitate și, în același timp, de mare satisfacție intelectuală și estetică. Expoziția, al cărei mod de prezentare amintește expunerea de tip clasic în vitrina de la muzeul faentin, prezentare accentuată încă de proiecțiile de diapozitive color după vitrinele muzeului, realizează o elocventă secțiune în colecția acestuia, pe un arc de timp întins din secolul al XIV-lea de cînd datează cel







mai vechi piese expuse, la anul 1988, ilustrînd deci preocupările și realizările actuale ale artiștilor ceramiști din Faenza. Fără îndoială, piesele de dată recentă — de la « Tamburul » lui Alfonso Leoni datat 1960, « Sculptură » de Muki Wanda Berasi, datată 1967, așa numitul « Vas » de Leandro Lega, 1988, aparțin domeniului sculpturii și adeseori sînt executate în gresie, deci arse la o temperatură mai ridicată de cca 1160 grade. Se vede că nici italienii, faentinii ca atare, nu fac în această privință excepție în raport cu statutul contemporan internațional al acestei arte a focului, care pretutindeni (la noi cel puțin, cei mai mulți ceramiști își spun sculptori ceramiști, începînd cu Costel Badea și Lazăr Florian Alexie) a devenit sau redevenit sculptură, începînd cu școala americană, din deceniul șase, în perioada postbelică deci, ceramistul detașîndu-se și îndepărtîndu-se în felul acesta de tradiționala poterie.

Totuși ceea ce expoziția pune în primul rînd în valoare și ceea ce suscită în mod deosebit interesul, procurîndu-ți deplină satisfacție, este ceramica tradițională așa-zis specific faentină, cum o cunoaștem din colecții celebre și din monografii ori albume, a cărei biografie poate fi urmărită în expoziție, începînd cu secolul al XIV-lea (două căni, cu blazonul cardinalului Albornoz — una, și cu cel al familiei Manfredi — cealaltă), marcînd succesiv ecoul influenței bizantine, două străchini din secolul al XV-lea care sînt apropiate de ceramica noastră smălțuită din epoca lui Ștefan cel Mare, marcată de aceeași influență, ori modele bizantine — și pînă la influențele extrem-orientale care s-au răspîndit pretutindeni în Europa occidentală (mă gîndesc la o prea frumoasă supieră faentină din secolul al XVIII-lea, cu ornamente florale, de inspirație, fără îndoială, japoneză).

Cu atît mai expresive și mai prețioase apar, prin contrast, piesele evident specifice viziunii faentine, cu o mare diversitate a compoziției decorative, de la vasele cu litere ori texte cu alfabet gotic și cele cu decorațiuni « rafaelești », la acele splendide platouri sau farfurii cu un smalț albastru strălucitor (mă gîndesc la « Cupa » cu compoziție împărțită în « sferturi » simetrice și la cele cu profiluri de figuri umane stilizate, mai ales feminine. Statornicită în secolul al XVI-lea, tradiția acestui mod de concepere a formei și, în deplin acord cu ea, a compoziției ornamentale se păstrează și se perpetuează pînă astăzi în manufactura faentină.

Spre a recepționa și înțelege mesajul expoziției și a fiecărei piese în parte nu trebuie să fii un specialist sau cercetător în străvechiul meșteșug al artelor focului; e suficient, dar și obligatoriu să ai disponibilitate și deschidere spre frumusețe. În felul acesta pătrunzi toată semnificația cuvintelor cu care Gian Carlo Bojani, directorul Muzeului Internațional al Ceramicii din Faenza, își încheie cuvîntul de prezentare a expoziției: « Artiștii și operele selecționate urmăresc să indice cîteva tendințe principale: vasele și interpretările formelor lor; pictura pe ceramică; ceramica în sine luată ca act plastic, de sculptură adevărată, figurativă sau nonfigurativă. Și iată că actuala generație o duce și mai departe . . . »

p. 56

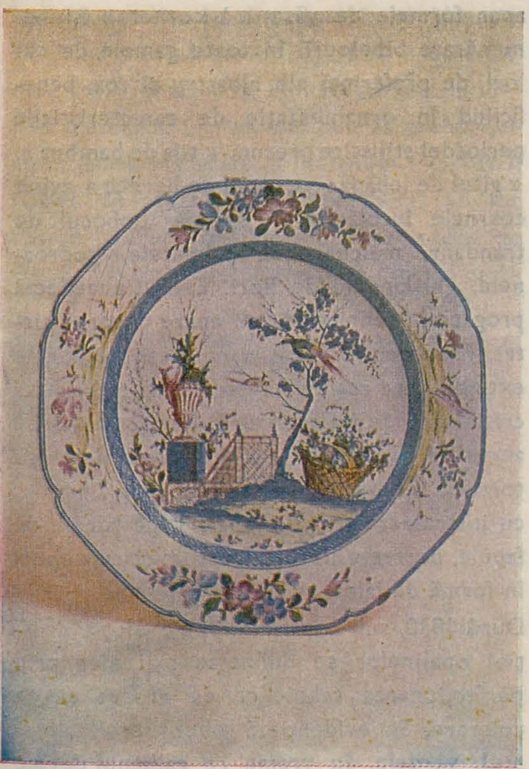
Cafetieră, mijlocul sec. XVIII
Vas balon de Anselmo Bucci, 1940—1950
Cupă modelată în bosaj, prima jumătate a sec. XV

p. 57 sus

Vase de majolică, mijlocul secolului XVI
Bol carenat, majolică arhaică, sec. XIV
Ulcioare cu două toarte, sec. XV

jos

Plafon mare cu bord octogonal și motive « en chinoiserie » a doua jumătate a sec. XVIII
Ulcior cu gură trilobată, sfîrșitul sec. XV
Versator reprezentînd pe Hercule ucigînd leul din Nemea, mijlocul sec. XVI



https://biblioteca-digitala.ro

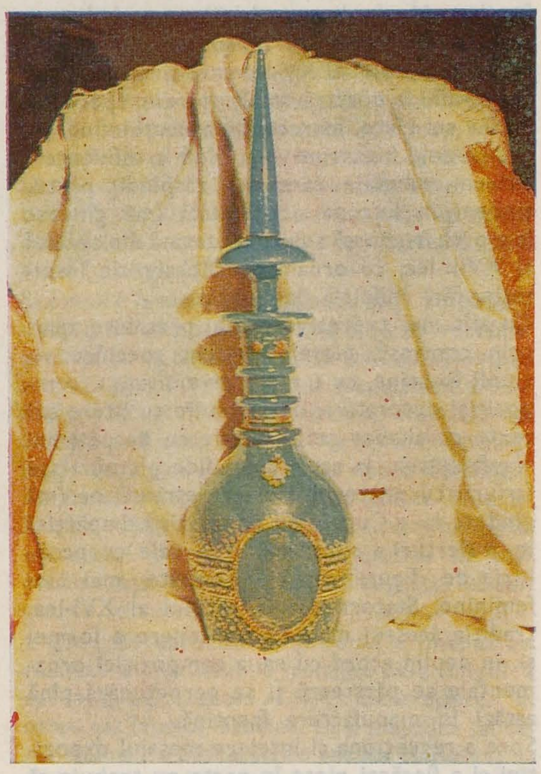
creații ale artei decorative franceze

opalinele secolului al XIX-lea

elisabeta drăgan

La începutul secolului al XIX-lea în Franța înflorește arta opalinelor, piese decorative purtînd marca artistică a timpului. Sticla opalină amintește strălucirea pietrei prețioase cu reflexe ușor irizate, cu nuanțe alb lăptos și albăstrui. Din punct de vedere etimologic originea termenului, în sensul actual, o aflăm la începutul secolului al XX-lea, cînd perioada de afirmare a opalinelor deja trecuse. Astfel, în Petit Robert din 1907, opalina este definită ca « o substanță sticloasă din care se fac vase ». Inițial sticla opalină era cunoscută prin termeni diferiți cum ar fi: « verre opalin », « blanc opalin », iar în literatură apăreau termeni cum ar fi: « cornets » sau « urne de Bohême ».

Cunoașterea procedeelor de fabricație a opalinelor ne-o poate înlesni istoricul apației cristalului. Printre primele încercări de a realiza o sticlă de culoare alb-lăptos s-au impus cele ale meșterilor italieni care obțineau o sticlă asemănătoare porțelanului pe care o numeau « latimo » sau « porțelan de sticlă ». În Boemia secolului al XVIII-lea meșterii sticlari au încercat și ei diferite procedee de fabricație utilizînd coloranți pe bază de cuarț, din care rezultă o sticlă cu reflexe de opal, care este în realitate un cristal de rocă. Dar ceea ce a facilitat apariția opalinei în Franța a fost invenția cristalului de către britanici. Pe la 1750, după numeroase experiențe, sticlarii englezi au constatat calitățile oxidului de plumb și în acest fel apare cristalul, o sticlă am putea spune muzicală și luminoasă. Cristalul, și mai apoi coloranții, vor asigura dezvoltarea artei opalinelor în Franța secolului trecut, artă care se va încadra armonios în moda timpului, urmînd formele și motivele ornamentale caracteristice stilurilor de la Napoleon I la Napoleon al III-lea. Primele opaline demne de acest nume au apărut în Franța în perioada Napoleon I, ca obiecte de lux, foarte costisitoare și de aceea puțin răspîndite. Ele profilau elementele unui stil care prin forme și proporții duc cu gîndul la antichitate, iar prin ornamentație se încadrează în repertoriul epocii, și



anume vulturi, sfincși, albine, grifoni în compuneri deosebit de simple.

Elementele definitorii ale operelor de început sînt eleganța liniilor, prezența anselor din bronz fin cizelat, precum și inegalitatea de colorație și de simetrie datorate prelucrării manuale de decorare și tehnicii de suflare a sticlei, turnarea acesteia fiind utilizată sporadic. Culorile predominante în epocă sînt alb, albastru, roz, iar din 1807 galbenul pe bază de clorură de antimoniu. Creațiile acestei perioade sînt în ansamblul artei opalinelor cele mai rare și mai frumoase.

Din păcate, foarte repede opalinele capătă un pregnant caracter utilitar, pierzînd din ce în ce mai mult unicitatea și rafinamentul artistic, piesele devenind foarte numeroase și uneori de un gust îndoielnic.

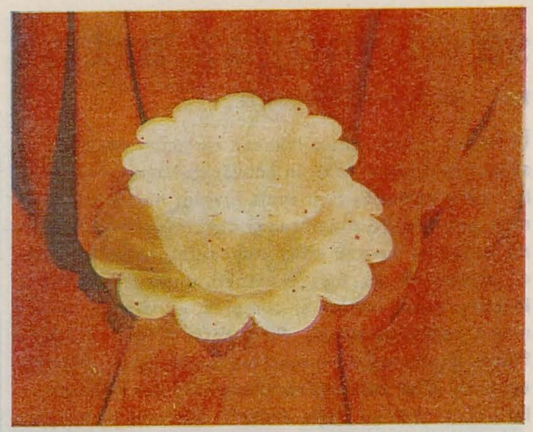
Perioada Restaurației reprezintă maxima răspîndire a acestor tipuri de obiecte, iar între 1814–1830, se fixează în timp epoca lor clasică. Remarcăm o nouă orientare stilistică definită prin linia curbă, proporții mai greoaie și decorație mai puțin rafinată. Acum apar formele de vase « à cornets » și nenumărate bibelouri, în toate gamele de culori, de preferință alb, albastru și roz, beneficiind în ornamentație de caracteristicile perioadei stilistice precum « tija de bambus », « gîtul de lebădă », « capul de berbec » avînd coarnele încolăcite în spirală, bobocul de trandafir, mascheronul, palmetele, godroanele, ghirlandele de flori. Execuția reflectă progresele tehnice. Acum apare decorul pictat. Procedeul decorației cu filete de aur se extinde și se realizează decorul tăiat în masa cristalului. Sub Carol al X-lea decorația se amplifică cu motivul « à la cathedrale », cu torsade, cu motivul « în punct de diamant », cu instrumente muzicale, flori, personaje de fabule, portrete, fluturi, fructe exotice, dopuri în formă de lalea.

După 1830, sub Louis-Philippe evoluția creației opalinelor se definește mai ales prin perfecționarea tehnicilor de ardere și de colorare. Se evidențiază albul, roșul, albastrul, verdele, în vreme ce galbenul devine

https://biblioteca-digitala.ro

tot mai rar. Pe de altă parte, din punct de vedere al ornamentelor se afirmă motivul şarpelui încolăcit, iar între 1830—1840 o decoraţie romantică cu flori şi arcaturi alături de aşa-numitele motive « troubadour »: bulbi cu filete aurii şi arcaturi trilobate, pentru ca începînd cu 1844, prin iniţiativa cristaleriei de la Choisy-le-Roi, să devină notabilă apariţia picturii vitrificate.

În ultima perioadă de afirmare a opalinelor în Franţa, sub Napoleon III, performanţele tehnice ale meşterilor nu încetează să fie prezente în aria de afirmare a opalinelor, dar preferinţa pentru obiectele pur utilitare favorizează dezvoltarea unei producţii abundente făcîndu-se rabat purităţii formelor, fineţei de execuţie şi de decoraţie, echilibrului formelor. Putem spune că aceasta este perioada de regres a artei opalinelor franceze, pastişarea decoraţiei tuturor stilurilor în spirit eclectic, cu precădere a celei Napoleon I fiind evidentă. Totodată în concurenţă cu străinătatea, Franţa epocii se străduieşte să imite producţia germană, engleză, italiană, atelierele din Boemia şi Veneţia, fabricînd piese în serii mari, fără o determinare stilistică precisă. Industrializarea expresivă are drept urmare extinderea prelucrării cu mijloace mecanice, a mulajului şi presării sticlei. În cadrul acestei producţii un loc aparte îl ocupă opalinele numite « pâte de riz », care sînt obiecte realizate dintr-o pastă devitrificată la mare temperatură, prelucrabilă prin presare şi semănînd cu porţelanul alb. Tot în cadrul producţiei industriale menţionăm descoperirea în 1835 a semi-cristalului, tip de sticlă fină, fără plumb, care înlesneşte apariţia unei producţii ieftine, abundente mai ales în epoca Second-Empire, precum şi răspîndirea modei unor « presse-papiers » din cristal cu decor încastrat în masa materiei, format din flori de opalină. Dintre cristaleriile franceze producătoare de opaline amintim pe cea de la Saint-Louis care nu numai că a fost prima cristalerie franceză, dar s-a remarcat mai ales prin tehnica de lucru şi decoraţie, a sticlei stratificate cu decor tăiat numit «overlay». Alte cristalerii demne de evidenţiat sînt cea de la Creusot numită şi Montcenis, care a fabricat cristaluri mai ales în nuanţe rare de galben şi în nuanţe de turquoise; cristaleria de la Foubourg Saint-Antoine, care s-a inspirat mult din arta veneţiană. Nu putem uita atelierele de la Baccarat şi Choisy-le-Roi. Producţia tuturor acestor fabrici a fost mare şi a constituit una dintre cele mai reprezentative creaţii ale sticlei franceze din secolul trecut. Specialiştii consideră opalinele anterioare anului 1870 ca fiind opaline vechi. Opere într-un fel anonime, fără marcaj, datare sau semnătură de meşter, opalinelor li se poate foarte anevoios determina provenienţa, singurele posibilităţi aflate în faţa specialistului rămînînd caracteristicile stilistice, tehnice, uneori chimice. Astfel, în ceea ce priveşte Primul Imperiu subliniem extrema raritate a pieselor, asimetria formelor şi impuritatea culorii. Pentru opalinele din perioada Restauraţiei amintim prezenţa anselor şi monturilor din bronz, diversitatea formelor şi a culorilor pieselor care, pînă la 1820, erau uni şi fără decor, pentru ca ulterior să fie definitorii elemente decorative precum filetele de aur în perioada 1820—1830, în vreme ce în timpul domniei lui Carol al X-lea să devină specific decorul « à la cathédrale », palmetele, decorul « overlay », portretele, monturile din argint aurit, contururile festonate, iar anii 1840—1845 să prezinte caracteristica decorurilor cu rămurele de iarbă neagră. Spre sfîrşitul domniei lui Louis-Philippe coloritul devine mai strident, iar în ornamentaţie se manifestă ca element preponderent şarpele încolăcit în jurul pieselor.



Motivele tricolore ne situează în preajma celei de a Doua Republici, pentru ca apoi, sub Napoleon III, să se manifeste toată gama eclectismului, a neostilurilor şi chiar renunţarea la puritatea stilistică. Astăzi, interesul artistic şi valorile intrinseci pe care le cunosc opalinele prezintă o mare diversitate avînd la bază multitudinea de forme, culori, calitate de execuţie sau grad de conservare în timp. Producţia opalinelor secolului al XIX-lea francez se impune în ansamblul secolului ca o operă de largă răspîndire. În interioarele din Bucureşti au reprezentat « în epocă » piese caracteristice şi căutate. Din păcate, în prezent nu s-au păstrat decît un număr deosebit de redus de exemplare, dintre care doar cîteva deosebite, protejate datorită neobositei pasiuni de colecţionar, a dragostei pentru frumos. Nu putem decît să ne bucurăm că astfel de piese îmbogăţesc încă colecţiile noastre.

https://biblioteca-digitala.ro

savu moga. artist iconar

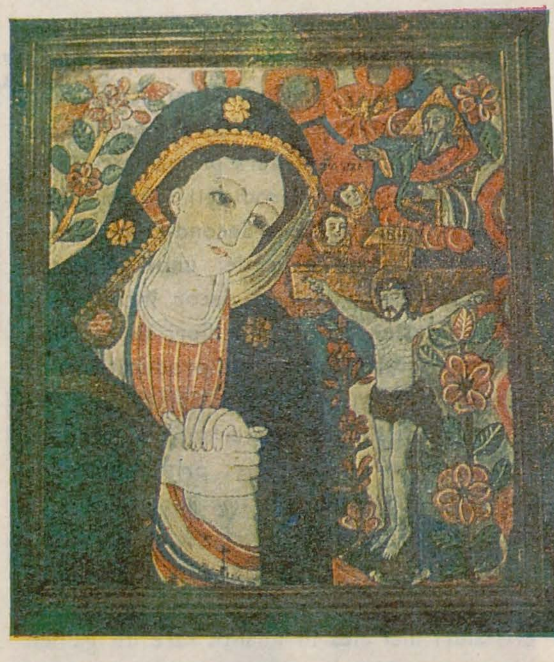
nic. san. — ionescu

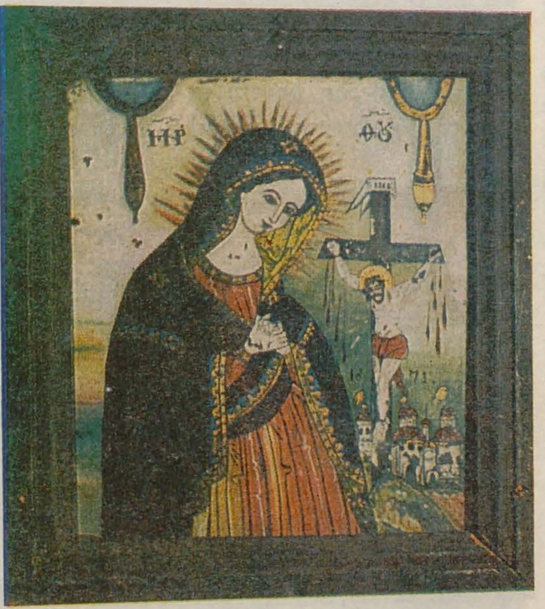
În lumea satului transilvănean de acum un veac au apărut trei plasticieni, în adevăratul sens al cuvîntului, care au depășit cu mult nivelul mediu al iconarilor anonimi de dinaintea și din timpul lor. Aceasta nu neapărat pentru că-și semnau și datau lucrările ci pentru că au fost creatorii unui stil propriu, inconfundabil, rafinat și complex, care nu a format nici școală nici emuli. Picu Pătruț, Savu Moga și Matei Țimforea formează vîrfurile unui triunghi echilateral al culturii românești de sorginte populară. Toți trei au slujit dreapta credință prin opera lor, cel dintîi prin versuri, muzică și miniatură, ceilalți doi prin icoane pe sticlă. Pe toți îi unea stilul grafic — după criteriile lui Heinrich Wölfflin, genul practicat de ei era subsumat prin excelență acestuia, rareori celui plastic și fără a-l atinge pe cel pictural (aceasta neînsemnînd că lucrurile lor erau lipsite de picturalitate).

Pictura pe sticlă era o tehnică destul de sofisticată a artei populare, aflată la granița cu arta cultă și soră cu pictura de șevalet prin materialele folosite și prin unele surse de inspirație instituite de maeștrii consacrați și de stiluri puternice din epocile anterioare sau chiar contemporane (baroc, neoclasic, academist). Ea conferea un statut deosebit practicanților față de restul comunității rurale în care trăiau și o ridicau pe aceasta față de satele din jur, în sînul cărora nu apăruse un alt creator.

Despre Savu Moga (1816—1899) s-a scris mult[1]. Echipele sociologice ale lui Dimitrie Gusti au descoperit și relevat valoarea artistică deosebită a icoanelor meșterului din Arpașul de Sus iar unul dintre participanți, folcloristul și muzicologul Constantin Brăiloiu a făcut o adevărată pasiune pentru ele, constituindu-și o remarcabilă colecție pe care a expus-o la Ministerul Propagandei Naționale în 1943. De atunci, admirabilele sale exemplare de pictură pe sticlă nu au mai putut fi prezentate într-o manifestare dedicată exclusiv lor ci, foarte rar, inclusă cîte o piesă singuratică într-un aranjament tematic. De aceea, expoziția « retrospectivă » Savu Moga, deschisă la Muzeul Satului din București în Postul Paștelui, a fost un mare eveniment, ea reunind majoritatea icoanelor adunate de Brăiloiu care s-au mai păstrat pînă astăzi.

Savu Moga nu a realizat o producție de serie ca meșterii din Nicula sau Șcheii Brașovului care apoi își desfăceau chiar ei marfa la tîrguri sau cutreierau satele, pînă departe, cu căruța plină de icoane pe care le schimbau pe produse. El era un iconar celebru care lucra numai la comandă și vindea numai pe bani. Prețurile fiind mari iar investiția demonstrînd generozitatea și avuția comanditarului, numele acestuia era de cele mai multe ori consemnat într-un colț al picturii. Execuția era în funcție de onorariul primit. De aceea vom observa anumite inegalități în opera lui Savu Moga: unele icoane sînt foarte simple, chiar sărace, în comparație cu altele care sînt de o complexitate a compoziției și de un fast cromatic rar întîlnit în cadrul genului. Apoi, unele sînt lucrate în « maniera Laz »[2] unde fondul nu mai era colorat ci era înlocuit cu o foaie de hîrtie argintie (nu de folie metalică) în vreme ce doar personajele erau pictate în tonalități palide. Totuși, față de meșterii Văii Sebeșului care au lucrat numai astfel mai mult de o decadă, la Moga folosirea fondului argintiu, destul de mohorît, a subzistat cu fondurile așternute în tușe vibrate. De altfel, el nu s-a putut niciodată dispensa de cromatică iar atunci cînd recurgea la hîrtia argintie, ca un expedient pentru a onora cererea vreunui sătean mai sărac, totdeauna mărea personajele spre a acoperi mai tot spațiul icoanei și a-l înnobila cu tonalități strălucitoare care nu lăsau griul hîrtiei să influențeze gamele, să le întunece, ci îl manevra în propriul avantaj, ca pe un fond repoussoir menit să evidențieze restul. Conform datărilor găsite de noi pînă acum, Moga a executat asemenea icoane începînd de prin anii 1859—1860 pînă prin 1876. De cele mai multe ori el folosea fonduri albe, terminate spre extremități în degradeuri de albastru Prusia, vernil, galben cadmiu sau roz. Cînd era vorba de icoane de dimensiuni apreciabile, de comandă specială — în care îi era sugerată tema și personajele auxiliare — el închidea compoziția cu un chenar decorativ cu trefle, romburi și flori, în majoritatea cazurilor acoperit cu foiță aurie.





Mai toate lucrările lui sînt de mari dimensiuni, variind între 46×40 cm, 73×57 cm și 80×65 cm. Execuția lor este ireproșabilă căci maestrul din Arpaș nu făcea nici o concesie tehnicii și materialelor întrebuințate. Culorile, lianții și folia de aur folosite de el erau de bună calitate și nu s-au alterat în timp cum s-a întîmplat cu acelea ale contemporanului său din Cîrțișoara vecină, Matei Țimforea, care își procura materialele ieftine, nefiind interesat de perenitatea lucrărilor sale, ci doar de avantajul pecuniar de moment.

Tipurile umane create de Savu Moga au fizionomii rubiconde, sînt senine, zîmbitoae chiar, indiferent de acțiunea în care sînt angajate, fie că este vorba de o sărbătorească închinare a magilor sau o prezentare la templu, fie de o dramatică Maică a Domnului îndurerată sau o tăiere a capului Sfîntului Ioan Botezătorul. Volumetria figurilor este o altă caracteristică a sa, diferențiindu-se astfel de meșterii mai puțin îndemînatici, deprinși doar să umple cu un ton otova spațiul delimitat de contur. La el apare un joc foarte expresiv de pete modelate și pete plate, așternute decorativ. Spre pildă, caii înhămați la căruța Sfîntului Ilie sau aceia călăriți de Sfinții Teodor Tiron și Dumitru, sînt desenați cu o mînă sigură, căutîndu-se valențele ornamentale ale anatomiei cabaline, și sînt invariabil de un roșu intens ce le dă aura de bidivii cerești, galopînd pe nori și călcînd sub copite monstruoșii dușmani ai creștinătății.

Pentru a da un cadru veridic acțiunilor pe care le prezintă, Savu Moga introduce în planul secund al compozițiilor sale construcții arhitectonice. De obicei acestea sînt niște edificii mărețe, cu turnuri și cupole acoperite cu țiglă, pe care fîlfîie flamuri. Ele sînt figurate frontal pentru a evita volumetria corpurilor geometrice pe care Moga nu se simte suficient de sigur în a o sugera. Încearcă uneori să redea și profunzimea prin tonul întunecat ce-l plasează pe unul dintre pereți, ca și cînd acesta ar fi umbrit. Dar, nedeprins cu asemenea probleme de tridimensionalitate, de cele mai multe ori el trasează pe turnuri linii verticale spre a desemna muchiile zidurilor și planurile care se formează de la ele. O interesantă și ingenioasă rezolvare o găsim în « Tăierea Capului Sfîntului Ioan Botezătorul », unde, în partea stîngă, concentrează mai multe frontoane și acoperișuri în două ape, așezate la diverse niveluri, lipite de un turn renascentist, cu ocnițe sub cornișe, pilaștri angajați și ferestre semicirculare, în vreme ce în dreapta plasează un mare arc de care atîrnă o bogată draperie cu ciucuri. Această arcadă fără însemnătate portantă, apărută *ex nihilo*, este foarte îndrăzneț concepută atît pentru

https://biblioteca-digitala.ro

a-l încadra pe călău cît și pentru a echilibra greutatea și agitația din stînga cu o formă decupată, ușoară și clară, precum și pentru a închide compoziția în mod elegant.

În opera lui Savu Moga întîlnim și elemente de etnomorfism ce-i autohtonizează și umanizează lucrările. Aceasta nu în aceeași măsură ca la Matei Țimforea care făcea chiar exces de costume și chipuri recognoscibile din vecinătatea apropiată, dar suficient pentru a-l desemna și pe maestrul din Arpaș ca pe un bun observator al semenilor. În aceeași « Tăiere a Capului Sfîntului Ioan Botezătorul » mai sus menționată, Salomea are o coafură la modă, cu cărare pe mijloc și coc la spate, mîneci și guler de dantelă la cațaveica roșie și rochie cu crinolină, pe cînd călăul are mustăți husărești, pantaloni cu găitane și cizme hessiane roșii, iar pe cap o căciulă cu pană verde. Într-o mare « Naștere a Domnului » din 1886 apar mai multe personaje îmbrăcate în « haine nemțești »: unul, chiar în anul icoanei, luminat de raza stelei divine, poartă tricorn negru; atît el cît și interlocutorul său și încă un personaj aflat pe aceeași linie, în extrema stîngă, ce-și ține mîinile în buzunare, sînt îmbrăcați în haine cu manșete și au coafuri cu coadă pe spate, ca în vremea lui Iosif II. Doi dintre regii mari, figurați mult mai mari decît Sfînta Familie, au tunici albe, la două rînduri, ca ofițerii cezaro-crăiești din timpul artistului; ambii au pantaloni cu găitane aurii, mulați pe pulpe, unul roșii, de husar, și altul albaștrii, de honved; pentru a le preciza poziția înaltă, ei au lampasuri aurii și galoane la fel pe marginea tunicii, cu model în zigzag, ca acelea ale feldmareșalilor austrieci[3].

În extrema dreaptă, mijloc, un tînăr, cu sabia scoasă din teacă și sprijinită pe umăr, are pe cap o cască de dragon; pandant cu el apare un cioban cu cămașă albă și căciulă brumărie, care cîntă la fluier. Alți trei ciobani, aflați în spatele Sfîntului Iosif, aduc în dar Pruncului Sfînt un miel. Mai ciudate sînt cele două busturi colosale, plasate unul deasupra Sfîntului Iosif iar altul între regii magi; ele au dat prilejul formulării unor supoziții și speculații istoriste nefondate[4]. Această spargere a scării perspectivale și neglijare tocmai a scenei care a suscitat compoziția — Sfînta Familie devenind aici un pretext pentru ampla desfășurare de personaje auxiliare — este un accident și o excepție pentru Savu Moga, care însă ne-a dat o lucrare excepțională și unică. De obicei el era foarte atent cu dimesiunea personajelor sale, fără a apela la perspectiva ierarhică, și un foarte bun cunoscător de anatomie. Un « Botez al Domnului » este elocvent pentru deplina stăpînire a desenului corpului uman în toate amănuntele lui, fără distorsionări, supradimensionări sau aberații (așa cum se întîlneau mai multe degete la mîini sau picioare, ori chiar membre în plus, la naivii iconari din Nicula sau Scheii Brașovului). Faptul este evident și din felul cum surprinde mișcările în tot firescul lor, cum prezintă cutele și căderea veșmintelor pe trup. Într-o fastuoasă « Duminică a Tuturor Sfinților », Savu Moga se întrece pe sine însuși în multitudinea de gesturi, atitudini și ținute, chiar dacă expresiile sînt aproape identice iar variațiile chipurilor se realizează doar prin modificarea formei și a culorii bărbii, plasată pe același obraz rozaliu, surîzător. Tot aici apar motive și texturi diverse în îmbrăcămintea sărbătorească a sfinților spre a le desemna personalitatea și poziția alături de inscripția de recognoscibilitate ce-i însoțește.

Textele explicative sînt altă marcă de identificare a creațiilor lui Savu Moga. În pictura pe sticlă caligrafia este un indiciu sigur al talentului, gustului și culturii meșterului. Cei mai stîngaci și grăbiți, în căutare de cîștig rapid, nu dădeau importanță textului, fie aruncîndu-l neglijent și ilizibil (uneori doar litere înșiruite fără sens, deoarece autorii erau analfabeți și le copiaseră după alții sau le decalcaseră de pe izvoade care nu le aparțineau), fie chiar renunțînd la el. Cei meticuloși și atenți la opera lor finită, care se respectau pe ei înșiși ca și pe comanditori, îl aștern cu grijă, cu pedanterie chiar, pictînd literele și dezvoltînd foarte mult legendele pe care le inserau, foarte inspirat, în compoziție, astfel ca să nu distoneze. Aceștia își și semnau și datau lucrările, cu rigurozitate, iar Moga este unul dintre exemplele peremptorii în acest sens. Spre exemplu, chiar icoana anterior analizată are în partea de jos, pe baza crucii și încadrînd-o, următoarea inscripție: « 1859 în zilele/episcopului / Andrei Șaguna ba[ron] iunie [8 sau 18] zile/ Zugrav/ Savu / Moga / d[i]n Arpaș / prin chieltuia[la] /dunelor / Sevie Icnat ». Pe o mare « Deisis » stă scris: « Această sf(î)ntă icoană s-au zugrăvit prin chel[tuiala] Domnului Ioan Garaoiu din Să[m]băta de Sus 1897 / Zugrav Savu Moga din Arpaș ». Un text mai stufos apare pe o icoană cu Sfinții Vasile, Grigore, Ioan și Nicolae: « Această sf[î]ntă icoană s-au zugrăvit în zilele Mitropolitului Alecsandru Șuluț și î(n) zilele episcopului Andrei Baron de Șaguna / de Moga Savu zugrav de la Arpașul de Sus la anu 1862 ». Un altul, mai simplu, poartă doar anul, semnătura și donatorul, pe o icoană cu « Sf. Vasile cel Mare » — « 1884 Savu Moga zugrav A(r)pașul de Sus / Nicolae Sarsam au plătit ». Pe altele apare doar anul și semnătura, scrise însă mare și clar, pentru a nu fi nici un dubiu în privința apartenenței.

Se vede de aici în ce înalt grad avea Savu Moga conștiința talentului, măiestriei și valorii icoanelor pe care le crea: cu toată cucernicia sa — ce-l făcea să postească și să se purifice prin rugăciuni și meditație înainte de a purcede la executarea unei noi comenzi — el nu considera o blasfemie a-și consemna numele alături de cel al deității pe care o întruchipa și căreia îi aducea, cu devoțiune, ofrandă prin fiecare lucrare.

NOTE

1 * * * — Iconarul Savu Moga, în « Boabe de grîu » nr. 11/1932; Lena Constante — Pictura pe sticlă din satul Drăguș, în « Arta & Tehnica Grafică », Buletinul Imprimeriilor Statului, caietul 6/Decembrie 1938 — Ianuarie 1939; I.C. Ioanidu și G.G. Rădulescu — Icoane pe sticlă, în « Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice » XXXV/1942; Juliana Dancu, Dumitru Dancu — Doi mari pictori din Țara Oltului, în « Steaua » nr. 4/1967; Idem — Pictura țărănească pe sticlă, Editura Meridiane, București 1975; Vasile Drăguț — Un mare meșter iconar — Savu Moga, în « Arta plastică » nr. 8/1967

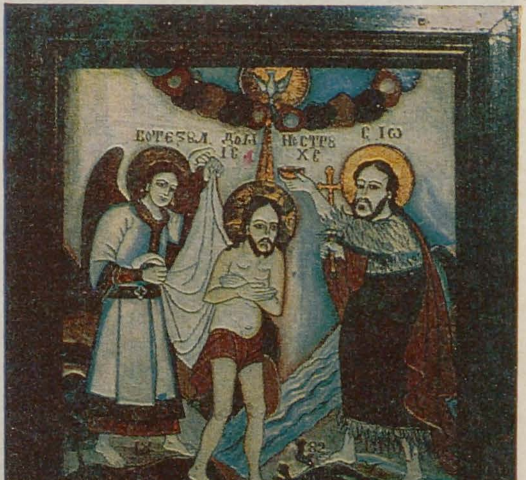
2 Am botezat acest fel de lucru cu numele centrului de iconari din Valea Sebeșului pentru că el a fost primul care l-a adoptat prin deceniile patru-cinci ale veacului trecut, încercînd să imite icoanele pe oglindă lucrate în Europa Centrală (Boemia, Slovacia, Moravia). De la Laz maniera a iradiat în toată Transilvania, fiind lucrată cu fervoare atît în Lancrămul vecin cît și în Țara Oltului de meșteri renumiți precum Ion Pop și Nicolae Caceavei din Făgăraș sau Savu Moga din Arpașul de Sus.

3 Într-o icoană cu tema « Nașterii Domnului » din 1860 compoziția este mult mai simplă: nu apare decît un singur păstor cu pălărie, în spatele Sfîntului Iosif și a Fecioarei Maria care ține scutecul Pruncului Sfînt. Magii sînt îmbrăcați mai modest: cel îngenunchiat are un ilic roșu, brodat la margini și la buzunar; altul are o tunică mare, cu brandemburguri, iar al treilea una verde, cu gulerul și manșetele argintii și pe piept cu o cruce de Malta în chip de decorație; toți au pantaloni strîmți, cu găitane.

4 Mihaela Neagoe — Constantin Brîncoveanu și Vlad Țepeș pe o pictură pe sticlă din veacul trecut, în « Magazin Istoric » nr 10/1985.

Maica Domnului Îndurerată
Maica Domnului Îndurerată, 1859
Maica Domnului Îndurerată, 1871

Sfîntul Dumitru
Sfîntul Prooroc Ilie, 1876
Tăierea Capului Sfîntului Ioan Botezătorul, 1960
Botezul Domnului, 1882



https://biblioteca-digitala.ro

costumul istoric la balurile mascate ale secolului al XIX-lea (II)

adrian-silvan ionescu

Mascaradele aveau loc, cu regularitate, de două ori pe săptămînă și alternau cu spectacolele obișnuite ale sălii: operă, teatru, revistă [1]. Patima de a nu pierde nici una dintre aceste seri sărbătorești îi împingea pe mahalagii la cele mai mari nebunii, precum îndatorarea peste măsură sau parcimonioasa strîngere de fonduri de-a lungul unui întreg an, ce aveau să fie cheltuite în cîteva nopți de plăceri fără limită. Aceia care nu erau destul de avuți spre a poseda propria trăsură și nu puteau să-și permită nici măcar angajarea unei birji, se deplasau *per pedes apostolorum*, recurgînd la diverse metode pentru a-și păstra costumul curat (mai ales cînd pretimpuria desprimăvărare din februarie 1865 topise zăpada și umpluse străzile de noroi): « Toată lumea dansează . . . nu pe un vulcan ci pe o mlaștină. Ce importanță are ! Cei bogați și aceia care par să fie, au trăsuri închise în care își pun la adăpost podoabe de sărbătoare. (. . .) La un nivel inferior se merge pe jos și aici este relevată ingeniozitatea cochetăriei combinată cu economia forțată. Spre exemplu, iată ce vedem. Femei și tinere fete se îmbracă pentru bal: rochie de bumbac fin, coafură cu flori, ciorapi de satin alb. Trebuie traversate străzi mocirloase și să se ajungă intact într-o sală puternic luminată unde fiecare pată se observă în chip nemilos. Ce fac ele? Peste ciorapii de satin își pun ciorapi groși de lînă și apoi galoși de cauciuc; își ridică rochia de bal pînă la centură și-și acopăr capul și umerii cu o mare broboadă gri care coboară pînă la jumătatea piciorului. Cîteodată broboada este înlocuită cu o perdea. Bineînțeles fusta de dedesubt este sacrificată. Dacă întîlniți ființe înfofolite astfel, bălăcindu-se, cu rîvnă, în noroi, le-ați putea lua drept cerșetoare reîntorcîndu-se, la sfîrșitul zilei, în curtea miracolelor. Dar, din curiozitate, urmăriți-le. Ajunse în vestibulul sălii de bal, ele se dezbracă de învelitori: broboadă, perdea, ciorapi și galoși sînt depuși la garderobă. Lasă să le recadă fusta, puțin șifonată, cu o mînă își aranjează părul și florile, și iată fluturașul ieșit din crisalida sa, pur, strălucitor și, pe onoarea mea, adesea foarte drăguț, cu obrajii fardați (natural) de drum și de oboseală, ochii lucind de plăcere și picioarele neliniștite de a se încălzi într-un dans nebun. » [2]

Nu de puține ori distracția veselei societăți se întîmpla să fie tulburată de obtuzitatea unor polițiști mai circumspecți care-i obligau pe convivi să-și dea jos masca mai devreme decît ar fi dorit ei, așa cum s-a întîmplat într-un bal din Buzău la 1864. Însă cei deranjați nu se sfiesc să protesteze telegrafic împotriva acestui abuz chiar la ministrul de interne Lahovary. [3] Se întîmpla să fie chiar și victime care cădeau pe acest altar al hedonismului, cum a fost cazul unei tinere ale cărei veșminte au luat foc și ea a decedat în urma arsurilor [4]; în chip paradoxal, costumul ei, care reprezenta Iarna, ar fi trebuit nu să atragă ci să îndepărteze flăcările prin răceala sa ! Totuși, un fapt simptomatic este că, în acel început al lunii martie, flăcările, de fapt, nu mistuiseră fata aflată sub mască, ci însăși Iarna, marcînd astfel începutul primăverii prin sacrificarea unui suflet tînăr.

La balurile publice exista și riscul de a se intra în relații cu persoane din toate categoriile sociale căci, la adăpostul travestiului, aici putea pătrunde oricine și plana constant pericolul compromiterii acordării dansului unei persoane de rang inferior. [5] În ochii înaltei societăți era cu totul inacceptabilă o asemenea situație și de aceea se organizau baluri particulare unde avea acces numai elita. Marile familii se luau la întrecere în fastul aranjării sălilor, a rafinamentului supeului și, bineînțeles, în costumele pe care le îmbrăcau. Deoarece la noi nu exista o presă ilustrată — cu excepția revistelor de scurtă viabilitate « Icoana Lumei », scoasă la Iași de Gheorghe Asaki, în intervalele 1840—1841 și 1865—1866, și « Illustrațiunea, Jurnal Universal » a lui Carol Szathmári [6], care nu dispuneau de suficienți xilografi și de spațiu tipografic — nu se puteau da imagini de la balurile private, așa cum se întîmpla în publicațiile de acest fel din restul Europei; și nici măcar schițe disparate de măști, așa cum prezenta « Le Monde Illustré » (no. 307/ 28 Février 1863) pe o planșă întreagă: « *Costumes remarqués dans les bals costumés donnés à la cour* [à Tuileries], *chez M. le prince de Metternich et chez le comte Walewski* ». În România, toate comentariile rămîneau în seama cronicarilor mondeni care-și dădeau toată osteneala să fie cît mai corecți și exhaustivi pentru a nu neglija pe nimeni, a nu crea ierarhizări și a nu jigni. Ulysse de Marsillac a fost pionierul acestui gen în paginile ziarelor sale de limbă franceză din Capitală — « La Voix de la Roumanie », « Le Pays Roumain » și « Le Journal de Bucarest ». A fost urmat de spirituala Constanția de Dunca în revista a cărei proprietară, directoare și aproape singură publicistă era « Amicul Familiei ». Dar cel mai celebru dintre toți a fost Claymoor (pe adevăratul său nume Mișu Văcărescu), care a semnat această rubrică în « L'Indépendance Roumaine » timp de 23 de ani, creînd un stil specific și ducîndu-l pe cele mai înalte culmi ale eleganței de exprimare ce nu-i puteau recuza accesul în marea literatură jurnalistică, scoțîndu-l de sub minimalizanta etichetare de « gen minor ». Mișu Văcărescu-Claymoor nu se rezuma doar la coloanele acelui ziar ci și-a adunat cronicile și în volume ce purtau titlul « La vie à Bucarest » ce cuprindeau evenimentele mondene de pe parcursul a doi ani.

https://biblioteca-digitala.ro

p. 62

1 Prinţesa Irina Şuţu în costum de . . . prinţesă. Fotografie de Franz Duschek, carte-de-visite

2 Prinţesa Irina Şuţu în costum de « contadină ». Fotografie de Franz Duschek, carte-de-visite

3 Domn costumat în Mefisto. Fotografie de Franz Duschek, cabinet

4 Muschetar. Fotografie de Ludwig Angerer, Viena, carte-de-visite

p. 63

5 Charlotte Böttger-Szathmari (soţia pictorului) îmbrăcată în port popular. Fotografie de Carol Szathmari, carte-de-visite

6 Domn costumat în haiduc. Fotografie de Hermann Leon, Bucureşti, carte-de-visite. De remarcat cizmele de lac, improprii straielor ţărăneşti.

7 Doamnă travestită în ţărancă. Fotografie de Franz Duschek, carte-de-visite. De remarcat cum sînt susţinute cămaşa şi fota de cercurile crinolinei.

8 Domn în port popular. Fotografie de Franz Duschek, carte-de-visite

Unul dintre locurile preferate ale protipendadei era Palatul Şuţu cu spaţioasele sale săli la a căror splendidă ornamentare contribuiau în egală măsură primitorii proprietari, Irina şi Grigore Şuţu, ambii mari amatori de distracţii rafinate şi admirabile gazde în orice ocazie. Ei dădeau, practic, nota sezonului deschizîndu-l şi închizîndu-l cu baluri în propriile saloane. Sînt interesante de comparat descrierile făcute la interval de 21 de ani a două asemenea baluri în palatul Şuţu. În martie 1862, Ulysse de Marsillac notează: « (. . .)Contrar prevederilor noastre, bărbaţii travestiţi erau foarte puţin numeroşi. Dl. Adolf Cantacuzino purta cu dezinvoltura aristocratică a unui viconte de Létorière graţiosul costum de curte al secolului trecut. Dl. locotenent Ion Văcărescu avea un foarte bogat veşmînt de muschetar. Dl. Ulise Creţianu era don Alonso şi dl. Serge Putowski Pierrot; d-nii Alexandrescu adoptaseră eleganta uniformă a gărzilor franceze. Numărul doamnelor travestite era mult mai mare. Am remarcat-o pe doamna Obrenovici (născută Catargi) care, cu graţia sa, înfrumuseţa costumul cavaleresc şi rebel al domnişoarei [ducese Anne] de Longueville (sora Marelui Condé, duşmană declarată a lui Mazarin şi o iniţiatoare a Frondei, n.n.); doamna Alexandrina Catargi (născută Bărcănescu) era minunată în originalul ei costum reprezentînd *veselia;* doamna Maria Săvescu era o micuţă spaniolă iar sora ei, Elena Rallet, o elveţiancă; domnişoara Lucia Racoviţă a îmbrăcat foarte bogatul şi foarte pitorescul costum al ţărăncilor, la fel ca şi domna Maria Cantacuzino, purtîndu-le cu o fermecătoare eleganţă; cele două surori, domnişoarele Cretzulescu, au avut fericita idee de a se costuma în anotimpuri, una fiind vara, cealaltă iarna. Stăpîna casei [Irina Şuţu] îţi lua vederea prin costumul istoric al Margueritei de Bourgogne. Domnişoara Eufrosina Fălcoianu era ţărancă bretonă iar domnişoara Eliza Olănescu păstoriţă din vremea lui Ludovic XV. Să cităm de asemenea o cochetă Esmeraldă, doamna Eufrosina Manu. Nu le pot numi pe toate şi regret căci aici era o profuzie de bogăţie şi frumuseţe care transformă spendidele saloane ale palatului Şuţu într-una din acele scene unde par să aibă privilegiu exclusiv poveştile din o mie şi una de nopţi. » [7]

La finele lui februarie 1883, Claymoor consemna un eveniment de acelaşi fel şi de aceeaşi anvergură: « Balul costumat de la dl. Grigore Şuţu a fost admirabil. D-na Irina Şuţu purta un costum din secolul al XV-lea avînd coafura împodobită cu diamante, trenă lungă de brocart şi mantou de curte ornat cu hermină. D-na Moruzzi avea rochie lungă de catifea verde cu suitaş de aur, constelaţii de pietre şi o tocă, cu pene, pe cap. Prinţesa Ferdinand Ghica era în alb. Un grup reprezentînd secolul al XVIII-lea evoca Trianonul şi splendorile sale. D-na Grădişteanu era vivandieră, Maria Catargi era îmbrăcată în Carmen. Balul s-a terminat la opt dimineaţa după un supeu demn de Lucullus. » [8]

Nu erau neobişnuite nici balurile în care se preciza o anumită perioadă istorică pe care toţi participanţii trebuiau să o respecte. Profitînd de mobilierul stil Ludovic XV şi Ludovic XVI cu care era aranjată legaţia rusă din Bucureşti, în data de 24 mai 1883 prinţesa Urusoff, soţia ambasadorului ţarului, dă un bal în care « (. . .) toate doamnele sînt în costumul timpului, părînd portrete de Watteau, Boucher şi La Tour coborîte din ramele aurite. O amintire a Trianonului într-o frumoasă seară de mai. (. . .) [9]. » Puteau fi văzute cu acest prilej toate celebrităţile Capitalei cu părul pudrat şi coafuri înalte, pline de giuvaeruri, aluniţe din catifea plasate cu munificenţă pe obrajii fardaţi şi rochii cu trene nesfîrşite şi « aripi » ce nu permiteau purtătoarelor să intre pe o uşe obişnuită decît cu mare efort. Unele îşi adjudecau chiar identităţi precise între reginele sau curtezanele vremii: Marie Antoinette, M-me de Pompadour, M-me du Barry. Dacă varietatea veşmintelor era atît de mare în societatea înaltă, încercăm să ne imaginăm — incitaţi de un anunţ din 1875 [10] — marea diversitate întîlnită la balul croitorilor, adică tocmai al acelora care imaginau şi executau modelele protipendadei.

După cum se vede, sursa de inspiraţie a travestiurilor era oferită de modele epocilor istorice europene, cu precădere franţuzeşti: regine sau prinţese medievale pline de demnitate, muşchetari bătăioşi, conţi şi duci din secolul al XVIII-lea înclinaţi spre galanterie şi lux. Nu erau evitate nici uniformele militare de la începutul veacului, în special napoleoniene. Este uimitor cum nimeni nu era atras de fastuoasele veşminte feudale autohtone şi nici de cele fanariote; probabil că amintirea acestei epoci era suficient de proaspătă pentru a mai suscita interes — erau încă verzi şi în putere unii dintre cei care, în copilărie sau adolescenţă, purtaseră anteriu şi fermenea, se încălţaseră cu papuci ori meşi, şi-şi înfăşuraseră capul cu un tarabolos, în vreme ce mulţi bătrîni negustori de periferie se obstinau şi la 1860 să umble cu halat şi contăş, ca o certificare a averii şi statutului social (căci portul oriental se mutase în rîndurile clasei de mijloc după ce protipendada renunţase, treptat, la el după 1830).

Foarte preţuit era însă portul popular tradiţional pe care îl arborau cu multă plăcere, în orice ocazie, soţiile domnitorilor — de la Mariţica Bibescu la Elena Cuza şi Elisabeta de Wied — luîndu-le exemplul, după aceea, toate boieroaicele. Pe lîngă doamnele care, la diverse serate, îmbrăcau ia şi catrinţa din proprie iniţiativă, pentru a fi mai originale şi pentru a-şi demonstra patriotismul, erau organizate şi unele baluri tematice unde costumul naţional era « de rigoare ». Claymoor relatează cîteva astfel de petreceri doar în sezonul anului 1883: pe 14 februarie, la balul funcţionarilor, dat la Operă, se joacă bătuta şi chindia, în vestimentaţia aferentă [11]; la balul de la Teatrul Naţional al societăţii « Furnica », organizat sub patronajul reginei, toată asistenţa este în straie ţărăneşti [12]; la fel, pe 8 martie, la balul de binefacere dat de comercianţii şi industriaşii români, unde la tombolă s-au remarcat domnişoara Zamfirescu, în cămaşă brodată cu fir şi fluturaşi argintii, fustă neagră de dimie cu paiete, brîu cu monede vechi şi maramă roşie, precum şi domnişoarele Dancovici, în port din Ilfov, şi Socek, într-unul din Olt [13]; la chermeza filantropică de la Teatrul Naţional, unde lumea bună se distra vînzînd diverse produse la chioşcuri improvizate în foaier, doar doamna Crisoveloni este

în costum autohton, restul frumuseţilor bucureştene împrumutînd portul tradiţional al altor naţiuni — doamna Simonidi era alsaciană, doamna Grădişteanu era chinezoaică, doamna Maria Eliad era olandeză iar doamna Elena Catargi era florăreasă italiancă [14]. Aceasta era însă o fantezie pasageră căci, pînă la urmă, lipsa de piese complete şi autentice din alte ţări făcea imposibilă închegarea şi permanentizarea unor asemenea manifestări cu nuanţă internaţională. De altfel, frumuseţea costumului nostru naţional îl impusese demult în saloanele selecte ale Europei. La un bal dat în 1865 la Ministerul de Externe al Franţei, mai multe românce invitate acolo, ca şi unii simpatizanţi ai cauzei noastre, îl purtau cu dezinvoltură, remarcîndu-se din plin printre dominourile pariziene. [15]

Totuşi, aceste haine de la ţară erau purtate... ca la oraş. Ele erau în conformitate cu buzunarul purtătorilor şi cu moda momentului: catrinţele erau susţinute de crinolină, alesăturile de pe ie erau din fir de argint sau de aur, ornamentele erau mult mai abundente decît cele pe care sătencele şi le cuseau cu mîna lor, în picioare nu se purtau opincuţe, fie ele şi din piele fină, ci botinele cu toc înalt iar cizmele bărbaţilor erau de lac.

Se făcuse un obicei ca, imediat după bal, participanţii să meargă la fotograf pentru a se imortaliza în costumul purtat. Unul dintre maeştrii preferaţi ai bucureştenilor era Franz Duschek ale cărui poze *carte-de-visite* şi *cabinet* erau tezaurizate în albume ce păstrau astfel, peste timp, amintirea efluviilor petrecerii. Tîrziu, în plin secol XX, cînd nici fotograful nici elegantele sale modele nu mai existau, imaginile create şi suscitate de vreo seară memorabilă, erau încă vii în memoria lui Mateiu I. Caragiale, ce le evoca punîndu-le în gura lui conu Rache, nostalgicul personaj ce-şi depăna, cu zgîrcenie, experienţa de poliţai, punînd-o « Sub pecetea tainei » [16].

Pasiunea pentru travestire era deprinsă încă din copilărie, prin grija părinţilor de bună condiţie care, urmînd tonul dat de casele domnitoare ale continentului, organizau baluri mascate pentru cei mici, amuzîndu-se pe socoteala progeniturilor ce le imitau manierele galante şi curtenia de salon [17]. Mici generali romani, cavaleri medievali, prinţi şi marchizi ai secolelor al XV—XVIII-lea, arnăuţi, surugii ori ofiţeri de diverse arme, autohtoni sau de aiurea [18], făceau pentru cîteva ore savoarea saloanelor elegante, prin ţopăielile lor stîngace, mimînd valsul, polca sau mazurca şi prin asaltarea bufetului garnisit cu bomboane, prăjituri şi limonadă, sub ochii satisfăcuţi ai părinţilor, care abia aşteptau oboseala odraslelor şi retragerea lor la culcare, pentru a începe, ei înşişi, propriul bal. Făcînd o statistică a sezonului 1872, Ulysse de Marsillac remarca, nu fără ironie: « Carnavalul a durat anul acesta în România opt spătămîni şi două zile. Au fost, în medie, patru baluri pe săptămînă ceea ce dă plăcutul total de treizeci şi două de serate dansante. Nu există tînără care să nu danseze cel puţin cinci cadriluri pe seară şi cinci sau şase hore, ceea ce dă un minim de trei sute treizeci de dansuri pe sezon. Fiecare serată costă o femeie elegantă, în medie, cinci sute de franci. Ajungem astfel la un total variind între 16 şi 17 mii de franci pentru aceste cîteva săptămîni de plăcere. Şi aceasta fără a renunţa la spectacole, concerte, loterii caritabile, subscripţii, etc. (...) ». [19]

Dar oricît ar fi fost de mari cheltuielile, oricare ar fi fost costumul — fie el unul coborît din epoci apuse, fie unul de caracter extras din contemporaneitate, fie unul bine implantat în tradiţiile etnografice ale ţării — înaintaşii noştri de acum un veac nu-şi refuzau niciodată călătoria în timp şi spaţiu cu ajutorul travestiului care le crea iluzia că sînt alţii, noi, transfiguraţi, fie şi pentru o clipă de vis.

NOTE

1 *Resboiul* no. 516/22 Decemvrie 1878: « TEATRUL DACIA/ Cu începere de la 27 Decemvrie a.c. şi până la finele carnavalului se vor da în fiecare Mercuri şi Sâmbătă *baluri mascate cu tombolă*. Iar în cele alte ḑile vor urma representaţiile de café-concert regulat cu artiştii cei mai distinşi din streinătate. »; Resboiul no. 216/25 Fevruarie 1878: « *Sala Bossel* — Astăzi LES CENT-VIERGES, opéra bouffe. Începutul la 7 ore şi jumătate. După acésta: *Mare Bal mascat* dat de Societatea artiştilor dramatici. »

2 La Voix de la Roumanie no. 11/2 Fevrier 1865

3 Arhiva Ministerului Afacerilor Interne, Divizia Administrativă, dosar 265/1864, filele 1-2: « *Telegramă/Presentată la Buseu /Sosită la Bucureşti în 22/1/1864 D-lui Ministru Interne/Bucureşti/ Regula generală este ca de balurile mascate să profite cei mascaţi pînă se termină serata, noi suntem opriţi administrativ de la ora 12, protestăm Dv. şi vă rugăm a ne acorda libertatea.* (urmează semnăturile reclamanţilor); rezoluţia prezidenţială este tot sub forma unei depeşe: « *No. 669/1864 ian. 10* (st.n) / *D. Pref. de Buzău/ Mai mulţi orăşeni reclamă că'i opriţi a şedea mascaţi în baluri peste 12 ore. Considerînd gingăşia acestei reclamaţii veţi lăsa liberă purtarea mascilor cît vor voi./ ss. Lahovary* »

4 Resboiul no. 223/4 Martie 1878: « *O victimă* — La balul costumat al societăţei germane s'a întâmplat să se aprindă costumul d-rei Salter (fica unui betrân funcţionar de la Banca României), care representa Iarna. Fratele ei, care o însoţia, s'a silit să'năbuşiască focul, dar prea tărḑiu a isbutit: focul atinsese o parte a corpului nefericitei copile care a murit adi ḑe diminéţă în prada celor mai cumplite dureri. »

5 James Henry Skeene — The Frontier Lands of the Christian and the Turk, Comprising Travels in the Regions of the Lower Danube in 1850 and 1851 by a British Resident of Twenty Years East, London 1853, vol. I, p. 336, vol. II, p. 22.

6 Adrian-Silvan Ionescu — Szathmari editor, în Arta nr. 4/1988

7 La Voix de la Roumanie nr. 9/13 Mars 1862

8 Claymoor — La Vie à Bucarest, Editura Thiel şi Weiss, p. 386—387

9 Ibidem, p. 465—469

10 Le Journal de Bucarest no. 466/28 Fevrier 1875: « Croitorii casei Briol dau lunea viitoare un bal în sala Circului. În ajunul balului de la Curte, această veselă grevă pare să arate că grijile muncii nu au chinuit prea mult pe aceşti oameni de treabă »

11 Claymoor — op.cit., p. 356

12 Ibidem, p. 391—392

13 Ibidem, p. 406

14 Ibidem, p. 416—417

15 La Voix de la Roumanie no. 16/9 Mars 1865: « La ultimul bal costumat dat de dl. Drouyn de Lhuys la palatul ministerului Afacerilor străine, la Paris, s-a remarcat doamna Iancu Alecsandri, doamna baroană d'Avril (născută Odobescu) şi domnişoara Bouvet, fiica d-lui Francisque Bouvet, fost consul al Franţei la Iaşi, toate trei purtînd cu o rară distincţie costumul atît de elegant şi pitoresc al ţărăncilor române. Dl. baron d'Avril a adoptat costumul naţional al românilor de la şes, costum bărbătesc şi nobil, căruia i-a păstrat, cu uşurinţă, caracterul specific. »

16 Mateiu I. Caragiale — Opera, Ediţie definitivă îngrijită de Perpessicius, Fundaţia pentru Literatură şi Artă « Regele Carol II» Bucureşti 1936, p. 222

17 Pentru Prinţul Imperial Ludovic Napoleon (fiul lui Napoleon III şi al Eugeniei de Montijo) se organizau baluri speciale pe care revistele vremii nu uitau să le descrie cu lux de amănunte şi ilustraţii, precum L'Illustration no. 935/26 Janvier 1861 şi Le Monde Illustré no. 210/20 Avril 1861; la Bucureşti sînt menţionate astfel de petreceri infantile în 1872 (cf. Le Journal de Bucarest no. 169/4 Avril 1872)şi 1883 (cf. Claymoor — op. cit., p. 412—414)

18 Adrian-Silvan Ionescu — Costumul popular militar în vestimentaţia copiilor din secolul al XIX-lea, în Revista Muzeelor nr. 1/1990

19 Le Journal de Bucarest nr. 162/10 Mars 1872

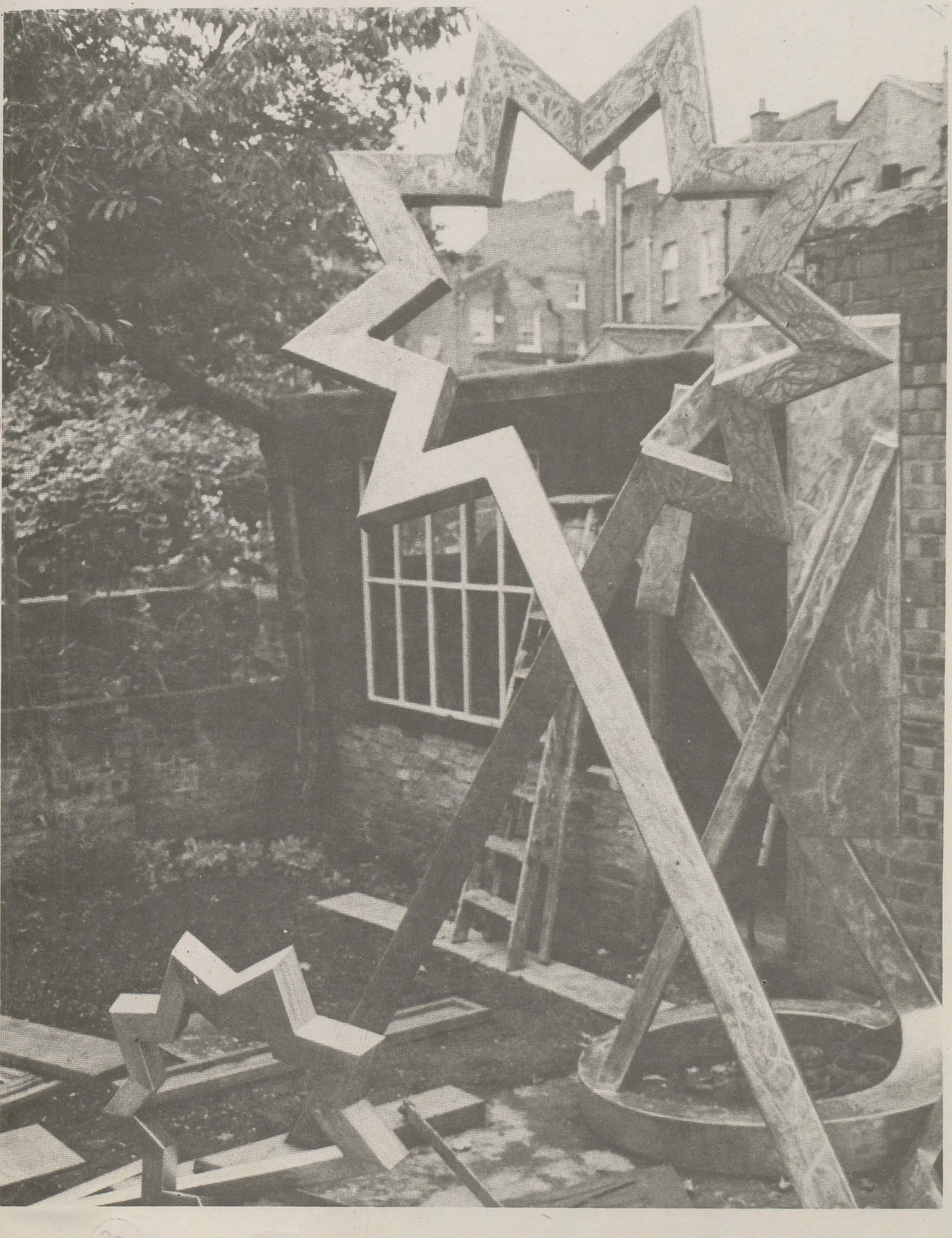
9 Copil în costum din vremea lui Henric IV de Navarre. Fotografie de W. Bethier, Craiova, carte-de-visite.

10 Irina Mavrocordat în costumul de călărie al unei contese din secolul al XVIII-lea. Fotografie de Franz Duschek, carte-de-viste

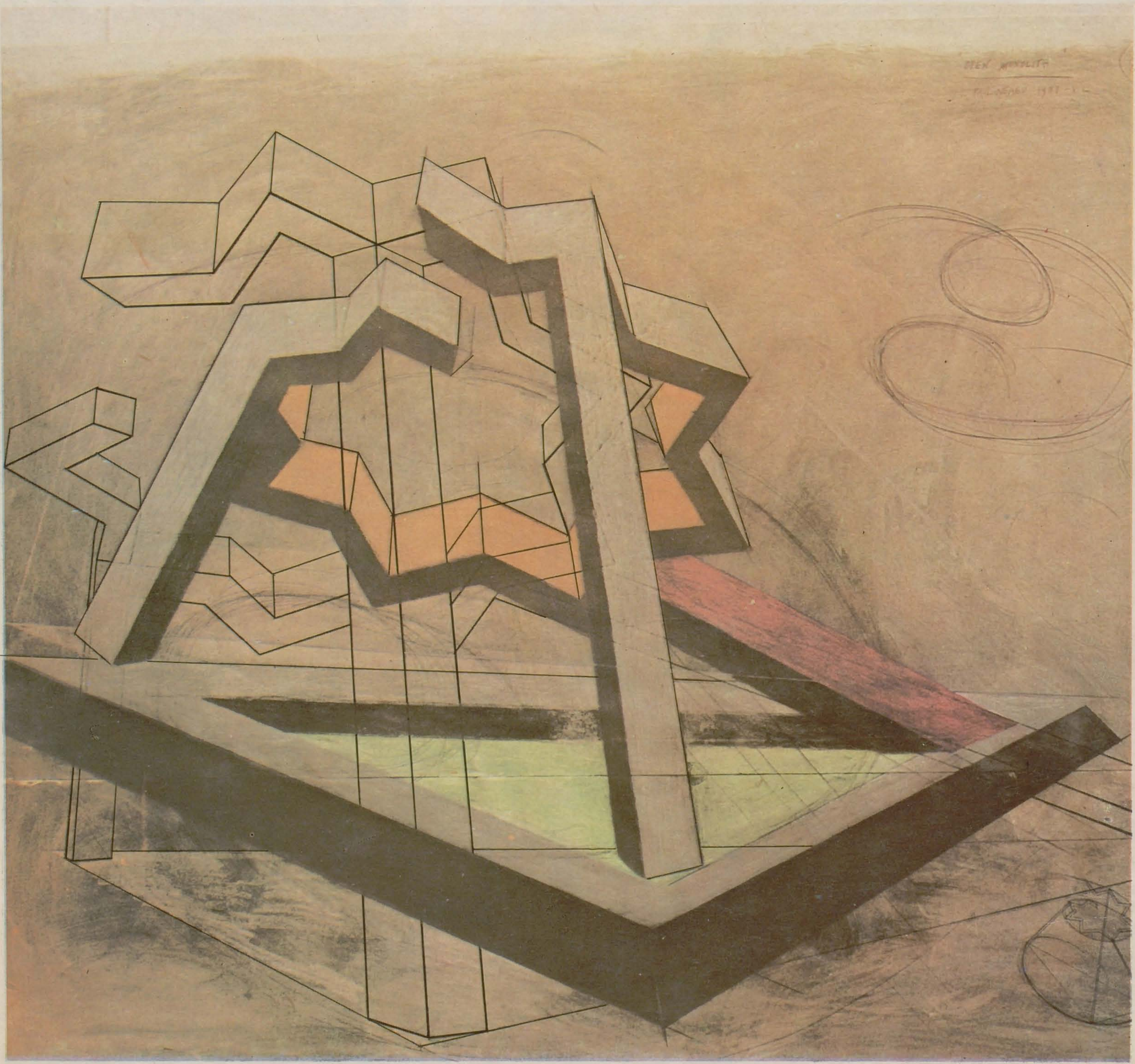
11 Louise Greceanu în costum de ducesă din secolul al XVIII-lea, Fotografie de Szölösy, Bucureşti, carte-de-visite

12 Bibina Mironescu în costum de marchiz din secolul al XVIII-lea, Fotografie de Franz Mandy, Bucureşti, carte-de-visite

https://biblioteca-digitala.ro



https://biblioteca-digitala.ro



https://biblioteca-digitala.ro